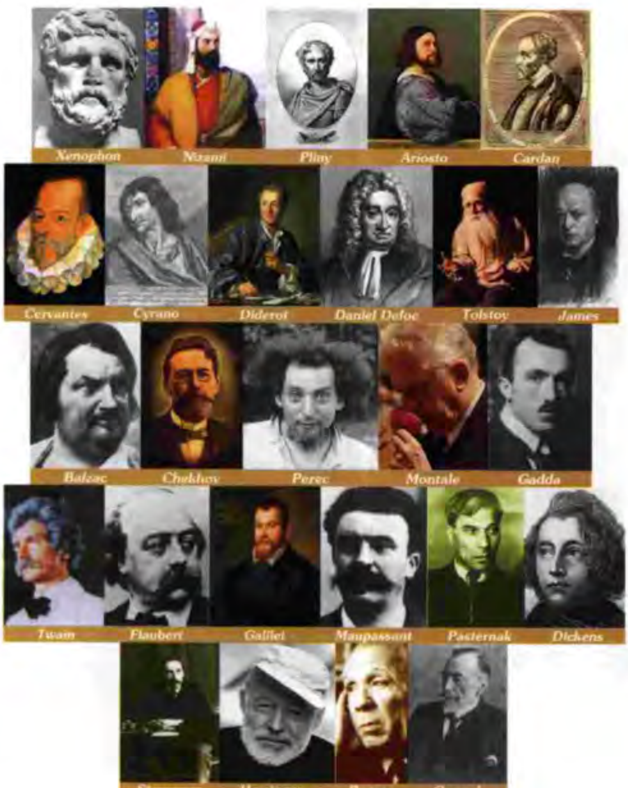
انتشارات کاروان

ایتالو کالوینو

چرا باید کلاسیک‌ها را خواند

ترجمه‌ی آزیتا همپارتیان



کاروان
نقد

چاپ سوم

چرا باید کلاسیک‌ها را خواند

ایتالو کالوینو

ترجمه‌ی آزیتا همپارتیان

کالوینو، ایتالو، ۱۹۲۳-۱۹۸۵ م. Calvino, Italo
چرا باید کلاسیک‌ها را خواند / [ایتالو کالوینو]؛ مترجم آزیتا همپارتیان. ـ تهران: کاروان، ۱۳۸۱.
۲۸۰ ص. ـ (نقد ادبی؛ ۱)
ISBN 964-7033-52-4
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: Perche Leggere i classics= why read the classics?.
کتابنامه به‌صورت زیرنویس.
۱. آثار کلاسیک ادبی. ۲. ادبیات -- تاریخ و نقد.
الف. همپارتیان، آزیتا، مترجم. ب. عنوان.
۸۰۹ PN۸۱/ک۲چ۴
۱۳۸۱
کتابخانه ملی ایران ۱۹۱۶۶-۸۱م

انتشارات کاروان
چرا باید کلاسیک‌ها را خواند
ایتالو کالوینو
(نقد ادبی)

Pourquoi Lire Les Classiques
Italo Calvino

مترجم آزیتا همپارتیان
چاپ سوم ۱۳۸٦
صفحه‌آرایی سارا محسن‌پور
طراحی جلد آتلیه کاروان
لیتوگرافی موعود
چاپ چاپ و نشر نظر
۱۰۰۰ نسخه

ISBN: 978-964-7033-52-7

مرکز پخش : کاروان ـ ۸۸۰۰۷۴۲۱
تهران ـ صندوق‌پستی ۱۸٦-۱۴۱۴۵

email: info@caravan.ir
website: www.caravan.ir

فهرست



یادداشت مترجم

ایتالو کالوینو نویسنده‌ی ایتالیائی، به سال ۱۹۲۳ در سانتیاگو لاس‌وگاسِ کوبا متولد شد. پس از انتشار یکی از بهترین رمان‌های ایتالیایی، با مضمون نهضت مقاومت به نام *جاده‌ی لانه‌های عنکبوت* (۱۹۴۷)، به نوعی تخیل ادبی‌ترِ نزدیک به حکایت‌های پندآمیز، گرایش پیدا کرد که در آن هجو اجتماعی و سیاسی با تفننی طنزآمیز همراه است. یادگار این دوره تریلوژی استعاره‌ای *ویکنت شقه شده* (۱۹۵۲)، *بارون درخت نشین* (۱۹۵۷) و *شوالیه ناموجود* (۱۹۵۹) است که بعدها با عنوان سه‌گانه‌ی *نیاکان ما* گردآوری شد. از این دوره به بعد، کالوینو بی‌آن‌که از طنز دور شود و یا خوانش بسیار شخصی خود از کلاسیک‌ها را (آریوست، اوید، ولتر، گالیله...) منکر شده باشد، به داستان‌های مصور و علمی تخیلی با ترکیب‌بندی شکل‌گرایانه روی آورد. در این زمینه می‌توان از *مارکو والدو* (۱۹۶۳)؛ *کمدی‌های کیهانی* (۱۹۸۵)، *شهرهای نامرئی* (۱۹۲۷)؛ *کاخ سرنوشت‌های متقاطع* (۱۹۷۳)؛ *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری* (۱۹۷۹)، نام برد.

کالوینو با ریموند کنو دوستی داشت و به دلیل عضویت در Oulipo[1] مدت طولانی در پاریس به سر برد اما در آخرین کتاب خود به نام *پالومار* (۱۹۸۳)، از بازی‌های شکل‌گرایانه رویگردان شد و با نگاه تازه‌ای، ورای احساسات و علم به دنیا نگریست.

ایتالو کالوینو سرانجام در سال ۱۹۸۵ در شهر سی‌اِن ایتالیا درگذشت.

---

۱. کارگاه ادبیات بالقوه ـ نگاه کنید به مقاله‌ی مربوط به ریمون کنو در صفحه‌ی ۲۴۵ کتاب حاضر. م.

کتاب حاضر دربرگیرنده اکثر رساله‌ها و مقاله‌های کالوینو درباره‌ی نویسندگان، شاعران و دانشمندانی است که در مقاطع گوناگون زندگی به عنوان کلاسیک برایش مطرح بوده‌اند.

مقالات گرچه کاملاً مستقل و هر یک در زمان حیات نویسنده در نشریات مختلف منتشر شده‌اند، اما در این مجموعه توالی تاریخی رعایت شده و همان‌گونه که مشاهده می‌شود در این سیر تاریخی از گزنفون (سده چهارم پ.م) به ژرژ پرک (قرن ۲۰) می‌رسیم. با این حال برای خواندن کتاب نیازی به رعایت این توالی نیست و می‌توان نویسنده‌ی مورد توجه خود را برگزید. باتوجه به آن‌که برخی از آنان برای خواننده‌ی ایرانی ناآشنا یا کم‌تر شناخته‌اند، در ترجمه‌ی این کتاب «کوچک» اما «دشوار» کوشش شده توضیحاتی در پانویس افزوده شود تا درک مطلب آسان‌تر شود.

در پایان، ناگفته نماند که این مجموعه معرف همه‌ی کلاسیک‌های کالوینو نیست و غائبین بزرگی در آن احساس می‌شود که از آن جمله‌اند اوید، هومر، ولتر، استاندال و... که البته موضوع مقاله‌های دیگری از کالوینو است و در این کتاب ذکر نشده است.

افزون بر این فراموش نکنیم که این‌ها کلاسیک‌های کالوینواند و هریک از ما می‌توانیم کلاسیک‌های خود را انتخاب کنیم و شاید درمورد بعضی از نویسندگان با کالوینو به دیدگاه مشترک برسیم.

کالوینو، خواننده
فلیپ سولرز[1]

به گفته‌ی شماری از دوستان ایتالیایی‌ام، دو نویسنده، یعنی پازولینی[2] و کالوینو[3]، پس از مرگ، در بهترین شرایط باقی ماندند. موراویا[4] وضعیتی میانه دارد ("اروتیک" کهنه‌ی وراجش سرانجام کسالت‌آور شد)؛ سیاسیا[5] پس از انفجار زهرآگین پدیده‌ی مافیایی، دیگر شرمگین به‌نظر می‌رسد؛ بوتزاتی[6] در زمان نمی‌گنجد؛ تجربه‌های زبانی، مانند همه‌ی کشورها، نزول ایدئولوژیِ انقلابی را درپی‌داشت و بی شک به این زودی‌ها بازنمی‌گردد. اکو[7]؟ بله، در دسترس‌ترینِ زنده‌هاست، اما واژه‌ی نویسنده واقعاً برازنده‌ی او نیست، دانش او از نوع دیگری است، بیش‌تر از نوع فناوری است تا بوطیقایی. پس می‌ماند پازولینی و کالوینو.

پازولینی به پیکانی زهرآگین در قلبِ بافت فرهنگی ایتالیا می‌ماند. آثار او نه تنها رو به افول نمی‌رود، بلکه نیرو و حقایق تیره‌اش اوج می‌گیرد. حتا شاهدیم در *پترولیو*[8]، رمانی که پس از مرگ او منتشر شده، تا چه اندازه ماجرای وجودی نویسنده، در پس پرده‌ی زبان و کشورش، همچنان تهاجمی و ویرانگر است. پازولینی نکته‌ی عصبی و سرنوشت ساز ایتالیا را بیان می‌کند. کارِ او به این زودی‌ها تمام نمی‌شود. و کالوینو؟ برعکس، مسأله‌ی او به نظر می‌رسد که برکنار، خاموش و تقریباً آرام باشد. اما

---

1. Philippe Sollers
2. Pasolini
3. Calvino
4. Moravia
5. Sciascia
6. Buzzati
7. Eco
8. Petrolio

نقطه‌ی تشابه این دو ذهن آزاد، واقعیتی است که اغلب فراموش می‌شود: یک نویسنده، پیش از هرچیز، بدنه‌ی کلامی است که برایش کتابخانه زنده و جوشان است. آسمانی است بهشتی یا جهنمی که به آن درمی‌آید و هنگام خروج، همیشه همان است و همیشه دیگری است. جا دارد از شعر «صدا» سروده‌ی بودلر[1] یاد کنیم:

گاهواره‌ام بر کتابخانه تکیه داشت،
بابلی تیره که در آن داستان، علم، حکایت
همه، خاکستر لاتینی و غبار یونانی،
به‌هم آمیخته بود. من به بزرگی قطع وزیری بودم.

گهواره و گور. و نیز: فراسوی گور.

چرا باید کلاسیک‌ها را خواند، کتابی است کلیدی، برای درک کالوینو و تمام نویسندگان مهم مدرن و پسامدرن. اگرکتابخانه‌ای رو به ویرانی داشته باشد، این مائیم که در برابر آن رو به نابودی می‌رویم. نوشتن و خواندن اعمالی است که بیش از پیش از هم دور می‌شوند: همگان خود را قادر به عمل می‌دانند (شاهد آن شمار فراوان مدعیان است)، اما هیچ‌کس خود را در انجام کار دوم ناتوان نمی‌داند (با این حال، به آسانی می‌توان فقر فزاینده‌ی خواندن را مشاهده کرد. موضوع رمان شگفت‌انگیز[2]: جامعه‌ای که در آن تنها نویسنده می‌زید و هیچ خواننده‌ای نیست. جامعه‌ای که با ذهنیتی سوداگر به جنون گرفتار آمده. بیماری در راه است.

آری، اما یک *اثر کلاسیک* چیست؟

کالوینو می‌نویسد: «هر بازخوانی اثر کلاسیک، کشف تازه‌ای است، همچون نخستین خوانش آن.» پس آثار کلاسیک خواندن قطعی ندارند، گویی کتابی که در دست داریم، پیاپی در برابر چشمان‌مان چاپ می‌شود.

ارگانیسمی است که تشکیل می‌شود و باز پی در پی، شکل می‌گیرد. و این نخستین کفر نسبت به کالا (فیلم، تلویزیون، روزنامه، مجله: پرده) است: اثر کلاسیک کتابی است که هرگز به گفتن همه‌ی آن‌چه برای گفتن دارد،

---

1. Baudelaire 2. fantastique

بسنده نمی‌کند. اما باید توجه داشت: تنها یک اثر مدرن که خود و شاید بی آن‌که کسی شکش ببرد، در زمره‌ی آثار کلاسیک جا گرفته باشد، می‌تواند این موضوع را ثابت کند. کسی که ادعا می‌کند این یا آن اثر کلاسیک را خوانده است، بی‌شرمانه دروغ می‌گوید و به میل خود برای ترک خواندن اعتراف می‌کند. نگرانی: پس هر شاهکار گذشته، بنابه این تعریف نابود کننده است و تنها به علت حضورش، نقدی است بر وضعیت چیزهای موجود. به این ترتیب: اثری از هومر، شکسپیر، مولیر، پاسکال را باز می‌کنم و واقعیت، واقعیت همین امروز به شکل دیگری رخ می‌نماید.

از این گفته‌ی کالوینو نیز برمی‌آید: «یک اثر کلاسیک، اثری است که‌بی‌وقفه ابری از گفتمان انتقادی به‌وجود می‌آورد و پیوسته از خود دورش می‌کند.» بهتر از این نمی‌شود گفت که یک اثر کلاسیک جانوری است هماره زیستِ تجزیه‌ناپذیر، نوعی اسب که در چمن‌زاری، بی‌وقفه با لرزش خفیف موهایش، مگس‌هایی را که بر او می‌نشینند، می‌پراند. این بدان معنا نیست که مگس‌ها به نوبه‌ی خود ضروری نیستند. برداشت‌ها نیز جبری و مفیدند: می‌توان گفت یک اثر کلاسیک از آن‌ها تغذیه می‌کند، آن‌ها را هضم و نابود می‌کند.

و این همان چیزی است که در کالوینو دوست دارم: این آرامشِ ماورای زمان، این فاصله را. می‌داند که اکنون "همهمه‌ای در پس زمینه" است، که کوچک‌ترین کتاب، عبور بی‌مسأله از آن را ممکن می‌سازد. می‌داند که ادبیات موضوعی سحرآمیز است، که در خود توانی ماورای طبیعی دارد. یک کتاب بزرگ طلسمی است (کلمه‌ای شگفت‌انگیز)، یعنی "معادل کاینات". همان سان که پازولینی عنصر طبیعی خود را نزد دانته[1]، بوکاچو[2] یا ساد[3] می‌یافت، او می‌تواند بلافاصله توجه ما را به *آناباز* گزنفون، به *تاریخ طبیعی* پلین متقدم[4] یا به *هفت پیکر* نظامی جلب کند. بی‌تأکید بسیار و گذرا، نشانه‌های بی‌شمار خِرَد: اگر به زندگی از دیدگاه کسی که می‌زیدش، بنگریم، درمی‌یابیم که نه کمیت‌خواه است نه کیفیت‌پذیر، سنجش یا مقایسه‌ی آن با دیگر زندگی‌ها ممکن نیست. و یا:

---

1. Dante 2. Boccace 3. Sade 4. Pline l´Ancien

> نحوه‌ی زیستنِ همساز با حقیقت خویش، بیش از جایگاه فلسفی اهمیت دارد. و این گفته که به سان نقدی تلویحی در سراسر دوران ما طنین‌انداز است:
> «نوشتار آزاد دیدرو[1] همان اندازه با فلسفه روبه‌روست که با ادبیات، اما آن‌چه که امروزه به‌عنوان نوشتار ادبی حقیقی می‌شناسیم، دقیقاً نوشتار اوست.»

وجه مشترک فلوبر[2] و ژروم کاردان[3] افسانه‌ای چیست، "دانشمندی قمارباز" که هربار، پس از حل مسأله‌ای غامض، چشمان خود را از صفحه‌ی مکتوب برمی‌گرفت، ماه درخشان را پیش روی می‌دید؟ ظاهراً هیچ. با این حال به گفته‌ی کالوینو "شاید سه *قصه* گواهی باشد بر عجیب‌ترین سیر و سلوک معنویِ فارغ از هر مذهبی." نوشتن و خواندن راهی باز می‌کند به سوی خدایی عجیب که برای نشان دادن قدرتش نیازی به موجودیت ندارد. تنها هر مرحله‌ی این سیر و سلوک غریب است و هر مرحله نامی متفاوت دارد و در هر زمان به شکلی نامنتظره و پیش‌بینی نشده ظاهر می‌شود. زمان این سفر ساکن به گاه‌شماری بی‌اعتناست، چرا که معیار خاص خود و ضربان درونی خود را دارد. در این زمان، *رابینسون کروزوئه*[4] به اندازه‌ی بالزاک[5] امروزی است و تولستوی[6] (بزرگ‌ترین نویسنده‌ی جنگ در فضای باز) مانند هنری جیمز[7]؛ کنراد[8] همانند آریوست[9]؛ پونژ[10]، گادا[11] یا همینگوی[12] به‌اندازه‌ی پاوزه[13]، پاسترناک[14] و پرک[15]. کالوینو به‌ویژه مفتون دو تجربه‌ای است که دوگانگی تجربه و شخصی‌اش را توصیف می‌کنند: تجربه‌ی کُنوُ[16] (علیه شعر به مثابه الهام، علیه دانش تقلبی): «شکل‌هایی از زمان وجود دارد که تمام خاصیت عدد را بر ماده‌ی مطروحه تحمیل می‌کند»، و تجربه‌ی بورخس[17] (ادبیات به مثابه دنیایی ساخته و پرداخته و تحتِ امر عقل). به فرضیه‌ای بازمی‌گردان‌مان که در آن جهان به

---

1. Diderot 2. Flaubert 3. Jérôme Cardan
4. Robinson Crusoë 5. Balzac 6. Tolstoï
7. Henry James 8. Conrad 9. Arioste 10. Ponge
11. Gadda 12. Hemingway 13. Pavese 14. Pasternak
15. Perec 16. Queneau 17. Borges

پیچیدگی کتاب‌ها نیست، به کتابخانه‌ی بابِلی که هرگز رقم کلی آن به دست نمی‌آید. جهان نامتناهیِ ادبیات، با وجود طبیعت و مرگ، همچنان بر هستی مسلط است.

چرا باید کلاسیک‌ها را خواند؟ زیرا آنان آثار ما را می‌خوانند. بدعت یا اصالتی که بدان ادعا می‌کنیم، چیزی جز اغراقِ خودشیفته نیست. این خطایی به تمام معناست که ازین پس همه‌چیز ما را بدان‌سو سوق می‌دهد. جامعه‌ی بشری به موسسه‌ی بزرگِ ذهنیتِ وهم‌آلود بدل شده است. یک اثر کلاسیک مرا وامی‌دارد بپذیرم که خود نیستم، که آن‌چه را شخصی‌ترین امر خود می‌دانم، در حقیقت بازگوییِ کمابیش بی‌شکلی است. کالوینو این را می‌دانست، زیرا تنها یک متجدد حقیقی (و نه یک تجددگرا و نه یک دانشمند فرهنگستانی) می‌تواند کلاسیک باشد. آیا کلاسیک متجدد همیشگی است؟ این چیزی است که باید ثابت شود.

ایتالو کالوینو (هاوانا، ۱۹۲۳ - سی‌ان[1]، ۱۹۸۵) در اصل از اهالی لیگوری ایتالیاست. بلافاصله پس از جنگ، با داستانی‌هایی درباره‌ی مقاومت ایتالیا، *جاده‌ی لانه‌های عنکبوت*، و بعد *کلاغ آخر سر می‌رسد* وارد عرصه‌ی ادبیات شد. او هوشی سرشار و طنزی ماندگار دارد و به عنوان خالقی غنایی، پیوسته صورت‌هایی برای نوشتار، این دغدغه‌ی همیشگی‌اش، می‌یافت. سه رمان با عنوان جمعی "نیاکان ما" چاپ رساند: *ویکنت شقه شده*، *بارون درخت‌نشین* و *شوالیه‌ی ناموجود*؛ داستان‌های کوتاه *مارکو والدو*، داستان‌هایی درباره ایتالیای نوین (*ماجراها*، *سرمایه‌گذاری در ساختمان‌سازی*، *یک روز یک مفتش*)؛ رمان‌های علمی تخیلی (*کمدی‌های کیهانی*، *زمان صفر*)، در باب کارت‌های تاروت (*قصر سرنوشت‌های متقاطع*)، درباب شهر (*شهرهای نامرئی*)، رمان بزرگی درباره‌ی خواننده‌ی رمان (*اگر شبی از شب‌های زمستان، مسافری*)، چهره‌ی طنزآلودی از خود

1. Sienne

(*پالومار*). او همچنین مقاله‌نویسی زیرک بود که سخنرانی‌هایش در *ماشین ادبیات* و مجموعه‌ی *شن* گردآوری شده است. پس از مرگ نیز *زیر آفتاب جگوار*، *درس‌های امریکایی*، *جاده‌ی سن جووانی*، *چرا باید کلاسیک‌ها را خواند* و *آرامش بزرگِ پیش از توفان در سواحل آنتیل* از او به چاپ رسید.

چرا باید کلاسیک‌ها را خواند

در آغاز تعریفی را مطرح کنیم:

۱. آثار کلاسیک، کتاب‌هایی‌اند که پیوسته در موردشان می‌شنویم: «دارم دوباره می‌خوانمش...» و هرگز: «دارم می‌خوانمش...»

این دست‌کم در مورد آن‌هایی است که فرض می‌کنیم مطالعات گسترده دارند؛ اما نه درمورد جوانان، دورانی که در آن رابطه با جهان و با آثار کلاسیک به‌مثابه‌ی بخشی از جهان، دقیقاً مشکلِ نخستین برخورد را دارد.

پیشوند تکرار در برابر فعل "خواندن" می‌تواند ریای کوچک کسانی باشد که از اعتراف به نخواندن کتابی مشهور از شرم سرخ می‌شوند، برای آسودگی خیال آن‌ها، کافی است یادآور شویم هرقدر مطالعات آموزشی فردی بسیط باشد، بازهم شمار قابل توجهی اثر بنیادین ناخوانده می‌ماند.

هرکه مجموعه‌ی آثار هرودوت[۱] یا توسیدید[۲] را خوانده، دستش را بالا ببرد! و سن‌سیمون[۳]! و کاردینالِ رتز[۴] را! حتا نام دوره‌های بزرگ رمان‌های قرن نوزدهم، بیش‌تر بر سر زبان‌هاست تا این که آن‌ها را بخوانند. در فرانسه، خواندن بالزاک را از مدرسه شروع می‌کنند و با عنایت به چاپ‌های گوناگون موجود، می‌توان تصور کرد که فرانسوی‌ها کماکان به خواندن آثار بالزاک ادامه می‌دهند. اما اگر نظر ایتالیایی‌ها را بخواهند، بیم آن است که بالزاک در رده‌های آخر جای گیرد. علاقه‌مندان دیکنز[۵] در ایتالیا گروه بسیار اندکی‌اند که وقتی به هم برمی‌خورند، بلافاصله چنان از

---

1. Hérodote 2. Thucydide 3. Saint-Simon
4. le Cardinal de Retz 5. Dickens

صحنه‌ها و شخصیت‌ها یادکنند که گویی از آشنایان خود صحبت می‌کنند. چند سال پیش، میشل بوتور[1] که در آمریکا تدریس می‌کرد، خسته از پرسش‌های مکرر درمورد امیل زولا[2] که هرگز نخوانده بودش، تصمیم گرفت تمام دوره‌ی *روگون ـ ماکار*[3] را بخواند. آن‌چه دریافت، کاملاً متفاوت با آن چیزی بود که تصور می‌کرد: شجره‌نامه‌ای افسانه‌آسا از اسطوره و تکوین جهان که در مقاله‌ی بسیار زیبایی توصیف‌اش کرد.

این‌ها بهانه‌ای بود که بگوییم خواندن اثری بزرگ برای نخستین بار در سن پختگی لذتی خارق‌العاده دارد، متفاوت (اما نه کم‌تر و نه بیش‌تر) از لذتی که خواندن آن در سن جوانی احساس می‌شود. جوانی، به خواندن همچون هر تجربه‌ی دیگری، طعمی خاص و اهمیتی ویژه می‌دهد؛ حال آن که در سن پختگی، ارزش جزئیات را بسیار بیش‌تر درک می‌کنیم (یا باید درک کنیم). سطوح را باز می‌شناسیم و معانی را تشخیص می‌دهیم.

۲. آثار کلاسیک، آثاری است که برای خوانندگان و دوستدارانش، ثروتی می‌سازند؛ اما این دارایی برای آن کس که شعف اول بار خواندن آن‌ها را برای زمانی نگه‌می‌دارد تا بهترین شرایط برای لذت بردن از آن‌ها فراهم باشد، کم‌ارزش‌تر نیست.

آن‌چه در جوانی خوانده می‌شود، در عمل، شاید به دلیل بی‌صبری، سبکسری و بی‌تجربگی در زندگی، اندک فایده به نظر آید. این احتمال می‌رود (و شاید همزمان) که با ارائه‌ی الگو، واژه‌های تشبیهی، اشکال طبقه‌بندی، معیارهای ارزشی، نمونه‌های زیبایی، به تجربه‌های آتی‌مان شکل بدهند و آموزنده باشند؛ هر چیز که به تأثیرگذاری خود ادامه دهد حتا اگر اندکی یا چیزی از کتابی که در جوانی خوانده‌ایم در ما باقی مانده باشد. با دوباره خواندن آن کتاب در سن پختگی، شاید چیزهای پایداری را در آن بازشناسیم که سرچشمه‌شان را فراموش کرده بودیم و جزء ساز و کارهای درونی‌مان شده بودند. اثر ادبی این نیروی خاص را دارد: به عنوان اثر خود را به فراموشی می‌سپارد اما بذر خود را بر جای می‌گذارد.

پس تعریف زیر را می‌توانیم مطرح کنیم:

۳. آثار کلاسیک کتاب‌هایی هستند که تأثیر خاصی برجای می‌گذارند و همچنان

---

1. Michel Butor 2. Emile Zola 3. Rougon-Macquart

که به عنوان امر فراموش‌نشدنی برجای می‌مانند، در هزارتوی یاد، در ناخودآگاه جمعی یا فردی پنهان می‌شوند.

از این رو، در بزرگسالی، باید زمانی را صرف کشف دوباره‌ی مهم‌ترین آثاری کنیم که در جوانی خوانده‌ایم، چه، بااین‌که، کتاب‌ها تغییر نمی‌کنند (اما در واقع در پرتو دیدگاه تاریخی متفاوت، تغییر می‌کند)، خود ما تغییر کرده‌ایم، و بازیافتن آن‌ها، حادثه‌ای جدید است.

از این پس کاربرد فعل "خواندن" یا "بازخوانی" هیچ اهمیتی ندارد. پس می‌توان گفت:

۴. *هر بازخوانی اثر کلاسیک، کشفی است، همانند خواندنِ نخستین بار.*

۵. *خواندن یک اثر کلاسیک برای نخستین بار، در حقیقت نوعی بازخوانی است.* تعریف شماره‌ی ۴ می‌تواند مشابه تعریف زیر باشد:

۶. *اثر کلاسیک، کتابی است که هرگز همه‌ی آن‌چه را که برای گفتن دارد، نمی‌گوید.* حال آن‌که تعریف شماره‌ی ۵ جمله‌بندی صریح زیر را القا می‌کند:

۷. *آثار کلاسیک، کتاب‌هایی هستند که تا به دست ما می‌رسند، در خود رد خوانش‌های پیش‌تر از ما را دارند و در پی خود ردی از فرهنگ یا فرهنگ‌هایی که از آن‌ها عبور کرده‌اند (یا به بیانی ساده‌تر، در زبان و نحوه‌ی زندگی).*

این تعریف، هم برای آثار کلاسیک قدیمی معتبر است هم برای آثار کلاسیک مدرن. درست است که با خواندن *اودیسه*[1]، متن هومر[2] را می‌خوانم، اما نمی‌توانم تمام آن معانی را که ماجراهای اولیس[3] طی قرن‌ها بدان رسیده است، فراموش کنم و نمی‌توانم از خود نپرسم این معانی در ضمن متن بوده یا رسوبات آن، تغییر شکل یا امتدادهای پسین آن است؟ با خواندن کافکا[4]، نمی‌توانم از بررسی درستی و یا نادرستی مشروعیت صنعت "کافکایی"، که هر لحظه به‌جا و نابه‌جا به کار می‌رود، خودداری کنم. اگر *پدران و پسران*[5] تورگنیف[6] یا *تسخیرشدگان*[7] داستایوسکی[8] را می‌خوانم،

1. Odyssée 2. Homère 3. Ulysse 4. Kafka
5. les Pères et les Fils 6. Tourgueniev 7. Les Possédés
8. Dostoïevski

تنها می‌توانم به یاد بیاورم چه‌گونه این شخصیت‌ها تا روزگار ما همچنان تجسم یافته‌اند.

خواندن یک اثر کلاسیک، باید به نسبت تصویری که از آن داشته‌ایم به نوعی غافلگیرمان کند. به این دلیل مصرانه توصیه می‌شود که فقط متون اصلی خوانده شود و تا حد ممکن، کتاب‌شناسی‌های منتقدانه، تفسیرها و توضیحات را کنار گذاشت. در مدرسه و دانشگاه باید فهمانده شود که هر کتابی که از کتاب دیگر سخن می‌گوید، بیش از خود آن کتاب حرفی برای گفتن ندارد. اما ـ همه‌ی تلاش آن‌ها برای اثبات عکس موضوع است؛ و شاهد واژگونگیِ ارزش‌هاییم و از پیش‌گفتار، رژه‌ی نقد و کتاب‌شناسی به‌مثابه پرده‌ای دودزا استفاده می‌شود برای پنهان کردن آن‌چه که متن برای گفتن دارد و تنها شرط بیان آن است که بگذارند حرفش را بی‌حضور واسطه‌ای بزنند که مدعی است بیش از آن می‌داند.

می‌توانیم نتیجه بگیریم:

۸. اثر کلاسیک، اثری است که مدام ابری از گفتمان‌های نقادانه ایجاد می‌کند و پیوسته از خود می‌راندش.

اثر کلاسیک الزاماً چیز تازه‌ای به ما نمی‌آموزد، گاهی در آن چیزی را می‌یابیم که از قبل می‌دانستیم (یا گمان می‌کردیم می‌دانیم)، بی‌آن‌که بدانیم همین کتاب برای نخستین‌بار آن را بیان کرده (یابه‌طور خاص به آن توجه کرده است) این غافلگیری نیز سرشار از رضایت است؛ همان رضایتی که در کشفِ یک مبدأ و یک وابستگی است.

از آن‌جا می‌توان تعریف زیر را بیرون آورد:

۹. آثار کلاسیک کتاب‌هایی‌اند که با خواندن، چنان تازه، غیرمنتظره، و شگفت‌انگیز می‌شوند که تصور می‌رود پیش‌تر با شنیده‌ها شناخته شده‌اند.

این امر به طور طبیعی میسر نمی‌شود، مگر آن‌که اثر کلاسیک چنین عمل کند، یعنی رابطه‌ای شخصی با خواننده‌اش برقرار کند. اگر این جرقه نزند، هیچ کاری نمی‌شود کرد: آثار کلاسیک را نه به‌عنوان وظیفه و از روی احترام، بلکه تنها از سر عشق می‌خوانند. دست‌کم بیرون از مدرسه: نقش آن، کمابیش شناساندن برخی از آثار کلاسیک است که از میان آن‌ها (یا

مرتبط با آن‌ها) هرکس می‌تواند کلاسیک‌های خودش را بازشناسد، وظیفه‌ی مدرسه در اختیار نهادن ابزار لازم برای انتخاب است؛ اما انتخاب‌های مهم، آن‌هایی‌است که پس از مدرسه و *بیرون از آن* گزیده می‌شود. تنها طی کتاب‌خوانی‌های غیر سودجویانه است که روزی به کتابی برمی‌خوریم که کتاب *ما* می‌شود. مورخ هنرِ بسیار خوبی را می‌شناسم که مردی است با فرهنگ وسیع. از میان همه کتاب‌های عمیقاً محبوب و منتخب خود تنها بر روی *آقای پیک‌ویک*[1] انگشت گذاشته است: به هر مناسبتی تکه‌هایی از کتاب دیکنز[2] را نقل می‌کند و همه اتفاق‌های زندگی را به بخش‌هایی از این کتاب مرتبط می‌داند. کم‌کم، طی پدیده‌ی بازشناسی مطلق، فلسفه‌ی حقیقی و خود او، به شکل آقای پیک‌ویک درآمدند.

در این‌جا به اندیشه‌ای بسیار والا و بسیار سختگیرانه درباره‌ی آثار کلاسیک می‌رسیم.

۱۰. *کتابی را کلاسیک می‌گویند که چون طلسمات کهن خود را معادلی برای جهان معرفی می‌کند.*

این تعریف ما را به اندیشه‌ی کتاب مطلق می‌رساند، آن‌گونه که در رؤیای مالارمه[3] بود.

اما یک اثر کلاسیک می‌تواند برانگیزنده‌ی رابطه‌ای متضاد و متقابل باشد. تمام آثار و اندیشه‌های روسو[4] در قلب من جا دارد، اما میلی ناگزیر برای مخالفت، انتقاد و جدل با او در من ایجاد می‌کند. البته توضیح این حالت تضاد، در روحیات است؛ اگر همه‌چیز به این نقطه ختم می‌شد، پس می‌توانستم دیگر روسو نخوانم، اما چاره‌ای ندارم جز این که او را بین نویسنده‌های خود جای دهم. پس باید گفت:

۱۱. *کلاسیک ما اثری است که نمی‌توانیم دربرابرش بی‌تفاوت بمانیم و یاری‌مان می‌دهد که از طریق آن و احتمالاً در تضاد با آن، خود را تعریف کنیم.*

تصور نمی‌کنم نیازی باشد به توجیه استفاده از واژه‌ی کلاسیک، بدون تمایز قدمت، سَبْک و میزان اهمیت. وجه تمایز کلاسیک در گفتار من، تنها

1. Monsieur Pickwick 2. Dickens 3. Mallarmé
4. Rousseau

بازتاب آن است که هم برای اثری کهن و هم برای اثری مدرن صادق است، اگر جایگاه خود را در استمرار فرهنگی یافته باشد.

پس می‌توانیم بگوییم:

۱۲. *اثر کلاسیک کتابی است که پیش از دیگر آثار کلاسیک بیاید، اما هرکس آثار دیگر را بخواند و سپس به آن برسد، بلافاصله جایگاه‌اش را در شجره‌نامه بازشناسد.*

در این‌جا، نمی‌توانم بیش از این مسأله‌ای اساسی را پس بزنم: چه‌گونه خواندن آثار کلاسیک را با کتاب‌های غیرکلاسیک مرتبط کنیم؟ این مسأله، ارتباط مستقیمی با پرسش زیر دارد: «چرا باید به‌جای تمرکز بر خواندن آثاری که زمان‌مان را بهتر به ما می‌فهماند، آثار کلاسیک را بخوانیم؟» و نیز با این پرسش: «وقتی توده‌ی اخبار روز بر ما فروریخته، چه‌طور فرصت و آزادی فکر لازم را برای خواندن آثار کلاسیک بیابیم.»

البته می‌توان فرد خوشبختی را تصور کرد که "وقت مطالعه"ی روزمره‌ی خود را به‌طور انحصاری به مطالعه لوکرس[1]، لوسین[2]، مونتنی[3]، اراسموس[4]، که‌ودو[5]، مارلو[6]، *گفتار در روش*[7] (اثر دکارت)، *ویلهلم مایستر*[8] (اثر گوته)، کولریج[9]، راسکین[10]، پروست[11] و والری[12] با گریزهایی به مورازاکی[13] یا داستان‌های ایسلندی اختصاص می‌دهد. البته بدون آن‌که بخواهند آخرین چاپ را مطابقت دهد، چاپ‌های گوناگون را برای آزمون‌های دانشگاهی برهم انباشته کند و یا کارهایی برای چاپ سریع ارائه دهد. این فرد نیکبخت، برای آن‌که رژیم خود را بدون واگیر دنبال کند، نباید اجازه دهد آخرین رمان منتشر شده یا تحقیق جامعه‌شناسی وسوسه‌اش کند. ولی باید دانست آیا چنین سختگیری‌ای موجه و مفید است؟

شاید اخبار روز مبتذل و ناراحت‌کننده باشد، اما نقطه‌ای است که همیشه می‌توان در آن بود و پیش و پس را نگاه کرد. برای خواندن آثار کلاسیک، باید تعیین کرد "از کجا" آن‌ها را می‌خوانیم؛ وگرنه، هم خواننده و

1. Lucrèce 2. Lucien 3. Montaigne 4. Erasme
5. Quevedo 6. Marlow 7. Discours de la Méthode
8. Wilhem Meister 9. Coleridge 10. Ruskin
11. Proust 12. Valéry 13. Murasaki

هم کتاب‌ها در ابری بی‌زمان گم می‌شوند. خواندن آثار کلاسیک زمانی به حداکثر بازدهی‌اش می‌رسد که با گزینش خردمندانه، به‌تناوب، با مطالب روز خوانده شود. چنین گزینشی، از پیش، لزوماً آرامش و تعادلی درونی را نمی‌طلبد؛ شاید حاصلِ عصبیت، بی‌صبری و عدم رضایتیِ ناشکیبا باشد.

شاید ایده‌آل آن باشد که مطالب روز را مثل سر و صدای خیابان دریافت کنیم که ما را از پشت پنجره از جابه‌جایی اتومبیل‌ها و تغییرات آب و هوا مطلع می‌سازد و همزمان با آن گفتمان کلاسیک‌ها را دنبال کنیم که واضح و با ساختاری روشن در اتاق می‌پیچد. اما اگر، همان‌گونه که برای اکثر مردم چنین است، حضور کلاسیک‌ها مثل پژواکی دوردست، بیرون از آپارتمانی طنین‌انداز شود که با اخبار روزِ تلویزیون روشن و با صدای بلند آن تصرف شده است، چه کار باید کرد؟

پس باید افزود:

۱۲. *اثری را کلاسیک گویند که می‌خواهد اخبار روز را به جایگاهِ سر و صدای پس‌زمینه براند، بی‌آن‌که مدعی باشد که به این سر و صدا رسیده است.*

۱۴. *اثری را کلاسیک گویند که در جایگاهِ سر و صدای پس‌زمینه قرار دارد، جایی که اخبار روز، با آن‌که بسیار دور است، بر آن حکمروایی می‌کند.*

در آخر به‌نظر می‌رسد خواندن آثار کلاسیک هم با آهنگ زندگی ما که از این پس با کندی زمان و تنفس‌های otium[1] انسان‌گرایان[2] بیگانه است، تعارض دارد، هم با فرهنگ ما که از هر چیز بخشی را می‌گزیند و در نتیجه قادر نیست تعریفی متناسب از کلاسیسیسم ارائه دهد.

در عوض تمامی این شرایط برای آدمی چون لئوپاردی[3] کاملاً مهیا بود. او در قصر پدری و در حال پرستش یونان و روم باستان زندگی می‌کرد، از کتابخانه‌ی عظیم پدرش بهره می‌برد. در آن تمام ادبیات ایتالیا و فرانسه یافت می‌شد. البته رمان‌ها و به‌طور کلی تازه‌های نشر که حداکثر برای اوقات فراغت خواهرش بود (او به پائولا می‌نویسد "استاندال تو") از آن طرد شده بود.

---

۱. به لاتین در متن: دیو دو گوش.

2. les humanistes

3. Léopardi

با این حال لئوپاردی توانست کنجکاوی شدید علمی و تاریخی خود را با متن‌هایی نه‌چندان *up to date*[۱] ارضا کند: *عادات پرندگان* بوفون[۲]، *مومیایی‌های فردریک ریش*[۳] اثر فونتونل[۴]، *سفر کریستوف کلمب* اثر رابرتسون[۵].

امروزه تربیت کلاسیک، هم‌چون تربیت لئوپاردیِ جوان امکان‌ناپذیر است: به‌خصوص که کتابخانه کنت مونالدو[۶] منفجر شده است. عناوین قدیمی فروافتاده‌اند و تعداد عناوین جدید برحسب ادبیات و فرهنگ‌های جدید تکثیر شده‌اند. ما به‌ناچار باید کتابخانه‌ی مطلوبی از آثار کلاسیک‌های خود ایجاد کنیم؛ و باید بگوییم که چنین کتابخانه‌ای باید متشکل باشد از نیمی از کتاب‌هایی که تصمیم به خواندن‌شان داریم و فکر می‌کنیم که شاید مهم باشند و با طبقه‌ای خالی برای موارد غیرمنتظره و کشف‌های موردی.

دریافتم که از ادبیات ایتالیا تنها از لئوپاردی نام برده‌ام. نتیجه‌ی انفجار کتابخانه. در این‌جا باید تمام مقاله‌ام را بازنویسی کنم تا به روشنی نشان دهم که آثار کلاسیک یاری‌مان می‌دهد تا درک کنیم کیستیم و به کجا رسیده‌ایم؛ بدین منظور باید ایتالیایی‌ها را با خارجی‌ها و خارجی‌ها را با ایتالیایی‌ها رودررو کنیم: و این برای ما، همچون دیگران، ضروری است.

در این مورد، باید این مقاله را برای بار سوم بازنویسی کنیم تا تصور نشود که آثار کلاسیک را باید به این دلیل خواند که "به درد می‌خورند". تنها می‌توان تأیید کرد که خواندن آثار کلاسیک بهتر از نخواندن‌شان است.

و اگر کسی اعتراض کرد که ارزش این همه زحمت را ندارد، از سیوران[۷] نقل قول خواهم کرد (او یک کلاسیک نیست) دست‌کم تاکنون، اما متفکری معاصر است که به تازگی به ایتالیایی ترجمه می‌شود:«زمانی که جام شوکران را مهیا می‌ساختند، سقراط سرگرم فراگیری قطعه‌ای برای فلوت بود. از او پرسیدند:به چه درد می‌خورد؟

ـ به دانستن این قطعه پیش از مرگ.»

---

۱. به انگلیسی در متن. م.: به روز

2. Buffon 3. Les Momies de Fréderic Ruysch 4. Fontenelle

5. Robertson 6. Comte Monaldo

۷. سیوران Cioran «طرح‌های سرگیجه»، در Ecartèlement، پاریس، گالیمار. 1979,p.85

گزنفون[1]
آناباز[2]

امروزه با خواندن *آناباز* به شدت احساس می‌شود که به تماشای مستند جنگی قدیمی نشسته‌ایم، از آن نوع که گه‌گاه بر پرده‌ی سینما یا تلویزیون دوباره پخش می‌شود. جذبه‌ی فیلم سیاه و سفید رنگ‌ورو رفته با تضادهای شدید نور و حرکت تند از ورای بخش‌هایی نظیر آن‌چه در پایین می‌آید، به طور مستقیم، ما را فرامی گیرد:

> از آن‌جا در دشتی پوشیده از برف انبوه، سه مرحله و پنج منزل را طی کردیم. آخرین مرحله سخت بود: باد بوره که به معنای واقعی کلمه همه چیز را می‌سوزاند و آدمیان را منجمد می‌کرد، مستقیم بر صورت‌مان می‌وزید... برای محافظت از دیدمان در برابر تأثیر برف، چیز سیاهی را هنگام راه‌پیمایی برابر چشمان‌مان می‌گرفتیم. و اما پاها، می‌بایستی مدام تکان‌شان داد، هرگز آرام نگرفت و شب هنگام، بند کفش را نگشود... تمامی این نگونبختی‌های اجتناب‌ناپذیر سبب واپس ماندن چند مرد شد. با دیدن محلی که لکه‌ای تیره می‌نمود، زیرا از برف اثری نبود، پنداشتند که برف ذوب شده است. و البته چنین بود و به خاطر چشمه‌ای که در دره‌ای می‌جوشید.

---

1. Xénophon
2. Anabase ـ این کتاب به فارسی با عنوان لشکرکشی کوروش کوچک ترجمه شده است. م.

اما از گزنفون همیشه بد نقل قول می‌شود: آن‌چه مطرح است، پیوستگی دائمی جزئیات بصری و حرکتی است؛ دشوار بتوان بخشی را یافت که تصویر تامی از لذت همیشه متفاوت خواندن را القاء کند. این لذت می‌تواند در دو صفحه‌ی قبل باشد:

> اما چند سرباز که از اردوگاه دور شده بودند، باز گفتند که در شب، درخشش آتش‌های بسیاری را دیده بودند. طراحان جنگ برپایی اردوهای جداگانه را خالی از خطر ندیدند و بهتر آن دانستند که از نو لشکری گرد آورند. پس لشکر جمع شد؛ از سویی به نظر می‌رسید هوا صاف می‌شود. اما آن شب وقتی اردو زده بودند، برفی سنگین بارید، آن‌چنان‌که نه اسلحه دیده می‌شد و نه مردان خفته. برف احشام را بی‌حس کرده بود؛ مردان هیچ کجا در برخاستن شتاب نمی‌کردند: بر زمین دراز کشیده بودند و برفی که آن‌ها را پوشانده بود، تا زمانی که اطراف‌شان ذوب نشده بود، گرم نگاه‌شان می‌داشت. گزنفون همت کرد و از جا برخاست. بی‌بالاپوش سرگرم شکستن هیزم شد. بلافاصله سرباز دیگری برخاست. پس از او دیگری که تبر از او گرفتند و کارش را ادامه دادند. پس همگی برخاستند، آتش روشن کردند، بدن خود را به مواد چرب آغشتند. در آن سرزمین از این مواد به‌وفور یافت می‌شد و جای روغن زیتون را می‌گرفت: پیه‌ی خوک، روغن کنجد، بادام تلخ و تربنتین. عصاره‌ی معطر همین دانه‌ها نیز وجود داشت.

به سرعت از یک نمایش بصری به دیگری می‌رویم و از آن به حکایتی و باز هم از آن به طرح آداب و رسوم کشورهای دوردست؛ مانند زمینه‌ای که مراحل پرماجرای پی در پی، موانع پیش‌بینی نشده در برابر حرکت لشکر آواره بر آن بافته می‌شود. با این قاعده هر مانعی با زیرکی گزنفون برطرف می‌شود، هر شهر تقویت شده‌ای که باید به آن حمله شود، هر جبهه‌ی دشمن که در صحرای برهوت به مقابله برمی‌خیزد، هر گدار رودخانه، هر شرایط نامساعد جوی، کشفی به موقع، مقتضیِ بارقه‌ای از نبوغ و ابتکار استراتژیک راوی بود. گزنفون گاه به گاه به یکی از شخصیت‌های

کودکانه‌ی کارتون‌های فکاهی می‌ماند که در هر حادثه‌ای ضمنی، می‌دانند که با چه شیوه‌ای خود را از میان آزمون‌های ناممکن و از مخمصه برهانند؛ و دقیقاً هم‌چنان‌که در داستان‌های کودکان اتفاق می‌افتد، بازیگران اصلی وقایع فرعی، غالباً دو نفرند، دو افسر رقیب یعنی گزنفون و کلیزیروف، یکی آتنی و دیگری اسپارتی و کشف به‌موقع گزنفون، همواره زیرکانه‌ترین، جوانمردانه‌ترین و سرنوشت‌سازترین است.

آناباز به لحاظ موضوعی می‌توانست به‌خودی خود منطبق باشد با داستانی ماجراجویانه یا کمدی قهرمانی: ده هزار سرباز مزدور یونانی که کوروش کوچک، شاه‌زاده‌ی جوان ایرانی با بهانه‌ای ساختگی به خدمت گماشته بود، باید در یک لشکرکشی به آسیای صغیر شرکت می‌کردند و هدف آن برکناری برادرش، اردشیر دوم از تخت سلطنت بوده است. آن‌ها در نبرد کوناکسا[1] شکست خوردند و خود را بی‌سرکرده و دور از وطن یافتند. آن‌ها باید راه‌شان را از میان مردمی دشمن باز می‌کردند و هیچ آرزویی نداشتند جز این که به خانه و کاشانه‌ی خود برگردند. اما دست به هرکاری که می‌زدند، از نگاه مردم یک خطر بود: این ده هزار نفر مرد مسلح و گرسنه به هرجا می‌رسیدند، مانند گله‌ی ملخ همه چیز را غارت و ویران می‌کردند و شمار کثیری زن را به دنبال خود می‌کشیدند.

گزنفون کسی نبود که با سبک قهرمانی حماسه از راه به در رود و یا جنبه‌های رنگارنگ و مضحک چنین وضعیتی را ـ لااقل به‌ندرت ـ درخور توجه نداند. وقایع‌نگاری او فنی است، آن‌ها یادداشت‌های یک افسر، خاطرات روزانه‌ی سفری است که در آن، تمامی نقاط شاخص جغرافیایی و نیز اطلاعاتی درباب منابع حیوانی و گیاهی، با گزارش مسائل سیاسی، پشتیبانی و استراتژیک و راه‌حل‌های متقابل آن‌ها آمده است.

در داستان، گزارش رسمی جلسه‌ی ستاد با سخنان گزنفون خطاب به گروه‌ها یا سفرای بربرها آمیخته است. از دوره دبیرستان این قطعه‌های خطابه خاطره‌ی بسیار ملال‌آوری در ذهنم گذاشته است، اما اشتباه می‌کردم. وقتی *آناباز* را می‌خوانیم، رمز موفقیت این است که هرگز چیزی را جا نیندازیم و همه‌چیز را نکته به نکته دنبال کنیم. در هریک از این خطابه‌ها

---

۱. کوناکسا محلی بود در یازده فرسخی شمال بابل و تصور می‌کنند که در نزدیکی خرابه‌هایی است موسوم به کونیش (Kunisch) و اکنون این محل را خان اسکندریه گویند. تاریخ جهان باستان، ۹۱۵/۲.

مشکلی سیاسی طرح شده است: خواه به سیاست خارجی مرتبط باشد (یعنی تمایل به برقراری رابطه‌ی سیاسی با شاه‌زاده‌ها و سران سرزمین‌هایی که از آن‌ها درخواست عبور می‌شود)، یا مرتبط باشد با سیاست داخلی (یعنی بحث سران هلنی با چشم و هم‌چشمی رایج آتنی‌ها و اسپارتی‌ها و...) و از آن‌رو که این اثر به‌صورت مشاجره‌ای قلمی علیه سایر سرداران جنگی، درخصوص مسؤولیت هریک در هدایت این عقب‌نشینی نوشته شده است، از همین صفحات است که باید زمینه‌ی مشاجرات بی‌پرده‌ی قلمی و یا مشاجراتی را بیرون کشید که اشاره‌ای ساده به آن‌ها شده است.

گزنفون نمونه‌ی نویسنده‌ی وقایع خشن است؛ اگر او را با نویسنده‌ی معاصر، کلنل لاورنس[1]، مقایسه کنیم که بیش‌از همه به او نزدیک است، درخواهیم یافت که استادی این انگلیسی در تعلیق هاله‌ای از شگفتی زیبایی‌شناختی و اخلاقی بر گرد وقایع و تصاویر نهفته است؛ مانند زیرساختی که به‌صراحت همان نثری است که چیزی جز وقایع را نقل نمی‌کند. برای نویسنده‌ی یونانی چنین نیست؛ صراحت و خشکی بیانگر هیچ چیز مستتر نیست: فضائل خشن این سرباز چیزی جز فضائل خشن این سرباز نیست.

در *آناباز*، لحنی تأثرانگیز نیز یافت می‌شود: و آن دلهره‌ی بازگشت و سردرگمی در کشوری بیگانه است" و نیز تلاش برای متفرق نشدن؛ چراکه تا آن زمان که باهم‌اند، به‌گونه‌ای وطن خود را با خود دارند. این مبارزه برای بازگشت، از سوی سپاهی شکست خورده در جنگی که به او تعلق نداشته و او را به خود وانهاده‌اند، پیکارهایی که از این پس باید برای باز کردن راهی باشد جهت خروج از میان هم‌پیمانان و دشمنان قبلی‌شان. این همه کمک می‌کند به مقایسه‌ی *آناباز* با گونه‌ای از متون متأخر، یعنی گزارش‌هایی از عقب‌نشینی روسیه در مقابل جنگجویان کوهستانی ایتالیایی. این کشفی امروزین نیست. الیو ویتورینی[2] در سال ۱۹۳۳ بامعرفی *گروهبان در برف* اثر ماریو ریگونی استرن[3] که باید در نوع خود هم‌چون نمونه‌ای باقی بماند، از عنوان **آناباز کوچک محلی** استفاده کرده

1. Colonel Lawrence
2. Elio Vittorini
3. Mario Rigoni Stern

است. فصل‌های مربوط به عقب‌نشینی در برف در *آناباز* که نقل‌قول‌های پیشنهادی خود را از آن بیرون کشیدم، درواقع مملو از حادثه‌های ضمنی است که آن‌ها را می‌توان در *گروهبان* نیز دید.

آن‌چه اثر ریگونی استرن و سایر آثار را از میان بهترین کتاب‌های ایتالیایی درباره‌ی عقب‌نشینی روسیه ممتاز کرده، این است که راوی - بازیگر نقش اصلی، درست مانند گزنفون، سرباز خوبی است و باصلاحیت و موضع‌گیری از عملیات نظامی سخن می‌گوید. برای آن‌ها و نیز برای گزنفون چنین بوده است، فضیلت‌های جنگی، با انهدام تصنعی‌ترین جاه‌طلبی‌ها، به فضیلت‌های کاربردی و نیز به همبستگی بدل می‌شود، که در قیاس با آن، قابلیت سودمندی هر فرد، به هر نحو، نه تنها در قبال خود او که در قبال دیگران سنجیده می‌شود (جنگ *فقرا* اثر نوتو رولی[1] را برای شیفتگی پرشور افسر نومید؛ و کتاب زیبای دیگری را که به‌طور غیرمنصفانه نسبت به آن اهمال شده، یعنی *تفنگ‌های بلند* اثر کریستوفروم. نگری[2] را یادآور می‌شویم.)

اما در این‌جا از قیاس‌ها درمی‌گذریم. گزارش‌های جنگجویان کوهستان از یک‌سو از تباین میان ایتالیای فقیر و سرشار از خرد و از دیگر سو، جنون و قتل عام تمام عیار پدید می‌آید. به گزارش سرداران جنگی قرن پنجم، تباین میان وضعیت گله‌ی ملخ که ارتش مزدور یونانی تا حد آن پایین آمده، و فضیلت‌های کلاسیک، فلسفی، مدنی و نظامی پدید می‌آید که گزنفون و مردان پیرو او، تلاش می‌کنند تا خود را با آن تطبیق دهند. و نتیجه می‌گیریم که این تباین به هیچ وجه جنبه‌های غم‌انگیز و دلخراش دیگری را نمی‌پوشاند: گزنفون به نظر مطمئن است که توانسته این دو وضعیت را با هم آشتی دهد. انسان می‌تواند تا آن اندازه تنزل یابد که چیزی جز ملخ نباشد و در عین حال به این وضعیت ملخ بودن مجموعه‌ای از قوانین انضباط و سلسله مراتب را ـ در یک کلام "اسلوب" ـ را اعمال کند و از آن راضی باشد؛ می‌تواند از ملخ بودن خود، کمابیش حرفی نزند بلکه صرفاً در خصوص بهترین حالت سخن بگوید. از دید گزنفون اخلاق مدرن با کارایی کامل فنی، با تمام محدودیت آن ترسیم شده است. و آن به صورت این حقیقت آمده

1. Nuto Revelli 2. Christoforo M. Negri

است "در حد موقعیت خود" بودن "کارهای خود را خوب انجام دادن"، و به شکل مستقل از ارزیابی خود نسبت به اخلاق کلی. من هنوز هم این اخلاق را مدرن می‌دانم، زیرا در دوران جوانی‌ام مدرن بوده است و این همان معنایی است که از بسیاری فیلم‌های امریکایی، هم‌چنان‌که از رمان‌های همینگوی دریافته‌ام. و من مرددم میان پیوستن به این اخلاق تماماً "فنی" و "عملی" و آگاهی از خلائی که در زیر آن آغاز می‌شود. اما امروز هم که به نظرم این اخلاق از حال و هوای زمانه بسیار دور شده است، فکر می‌کنم جنبه‌ی خوب خود را داشت.

گزنفون از نقطه نظر اخلاقی، آن‌قدر شایستگی دارد که ما را فریب ندهد و هرگز به موضع‌گیری‌اش صورت خیالی ندهد. اگر غالباً "تنفر و بی‌زاری" انسان متمدن را نسبت به رسوم "بربرها" نشان می‌دهد، با این حال باید گفت که با ریاکاری‌های سیاست استعمارگر نیز بیگانه است. او می‌داند که در سرزمینی بیگانه در رأس عده‌ای غارتگر قرار دارد، و می‌داند که حق به جانب آن‌ها نیست، بلکه با بربرهایی است که به سرزمین‌شان تعدی کرده‌اند. وقتی سربازها را تشویق و ترغیب می‌کند، از یاد نمی‌برد که دلایل دشمن را نیز به آن‌ها گوشزد کند: «شما باید یک چیز را در نظر بگیرید. دشمنان فرصت دارند که ما را از بین ببرند، و با توجه به این که ما سرزمین آن‌ها را اشغال کرده‌ایم، دلایل خوبی برای حمله به ما دارند.»

در همین جست‌وجو برای دادن اسلوب و هنجار به این حرکت زیستی انسان‌های حریص و خشن در کوه‌ها و دشت‌های آناتولی است که تمام وقار او نهفته است: بزرگ‌منشی محدود، غیر مصیبت‌بار، و اساساً بورژوا. می‌دانیم که به‌خوبی می‌توان در دادن ظاهری اصولی و بزرگ‌منشانه به بدترین اعمال موفق بود؛ حتا وقتی که این اعمال، مانند مواردی که در موقعیتی اجباری پیش آمده‌اند، دیکته نشده باشند. سپاه یونانی‌ها که به صورت مارپیچ از گردنه‌ی کوه‌ها و گدار رودخانه‌ها و از لابه‌لای کمین‌گاه‌های بی‌شمار به پیش می‌رود و قادر نیست بداند کی قربانی می‌شود یا دست به ستم می‌زند، و حتا در سردی قتل‌عام‌ها در محاصره تمام عیار دشمنیِ بی‌تفاوتی و تقدیر قرار دارد، اضطرابی نمادین را به ما القا می‌کند که شاید ما تنها کسانی باشیم که قادر به درک آنیم.

آسمان، انسان، فیل

توصیه می‌کنم که در کتاب *تاریخ طبیعی* پلین متقدم[1]، اساساً، برای لذتِ خواندن، بر سه کتاب تکیه کنیم: دو کتابی که عناصر فلسفه‌ی او را دربرمی‌گیرد، یعنی کتاب دوم (در باب علم هیأت)، کتاب هفتم (در باب انسان) و به عنوان نمونه‌ای از اوج دانش و تخیل، کتاب هشتم (در باب جانواران زمینی). هرچند به طور طبیعی، می‌توان در تمام آثارش صفحات خارق‌العاده‌ای یافت: در کتاب‌های جغرافیا (سوم ـ ششم)، جانورشناسی آبزیان، حشره‌شناسی و کالبدشناسی تطبیقی، (نهم – یازدهم) گیاه‌شناسی، کشاورزی و داروسازی (دوازدهم ، بیستم وبیست‌ویکم) یا در باب فلزات و سنگ‌های قیمتی و هنرهای زیبا (سی و سوم و سی‌وهفتم).

به نظر می‌رسد که همواره برای آشنایی با قدما، در موضوعی خاص یا آن موضوعی که تصور می‌کردند قدما می‌دانند، یا برای یافتن اطلاعاتی عجیب و غریب از پلین به‌عنوان مرجع استفاده می‌شده‌است. (البته در این زمینه‌ی آخر، نمی‌توان از کتاب یکم، سرسری گذشت، فی‌المثل فهرست مطالب کتاب عناوینی غیرمترقبه دارد: «ماهیانی که سنگی در سر دارند؛ ماهیانی که زمستان پنهان می‌شوند؛ ماهیانی که تأثیر ستارگان را احساس می‌کنند؛ بهای خارق‌العاده‌ی بعضی از ماهیان و یا در باب گل سرخ: ۱۲ گونه، ۳۲ گونه دارو؛ ۳ گونه زنبق رشتی: ۲۱ نوع دارو؛ گیاهی که از یک قطره از اشک‌هایش می‌روید؛ ۳ گونه نرگس: ۱۶ نوع دارو؛ گیاهی که بذرش

---

1. Plin l´Ancien

را رنگ می‌کنند تا از آن گل رنگی بروید؛ زعفران: ۲۰ نوع دارو؛ بهترین گل‌هایش را به کجا می‌دهد؛ در زمان جنگ تروا[1] چه گل‌هایی شناخته شده بودند؛ جامه‌هایی که با گل‌ها رقابت می‌کنند، و یا: «طبیعت فلزات؛ در باب طلا؛ میزان زرّی که قدما داشته‌اند؛ در باب اشرافیت و حق تصاحب حلقه‌های زرّین؛ چندبار نام اشرافیت تغییر کرده است». اما پلین نویسنده‌ای است که تمامی آثارش شایسته‌ی خواندن است و باید حرکت آرام نثرش را دنبال کرد، نثری که سرشار از ستایش همه‌ی موجودات و احترام به گونه‌گونی بی‌منتهای پدیده‌هاست.

می‌توان به دو خصیصه‌ی متفاوتِ او اشاره کرد: پلین شاعر و فیلسوف با احساساتش نسبت به کائنات، و با کلام مهیجش درباره‌ی دانش و رازها و نیز پلینی عصبی و گردآورنده‌ی اطلاعات که با وسواس، همه‌چیز را برهم می‌انبارد و گویی تنها دغدغه‌اش این است که هیچ‌یک از یادداشت‌های مجموعه‌ی عظیم برگه‌هایش (در استفاده از منابع نوشتاری) از بین نرود. همه‌چیزخوار و برگزین بود، در عوض ضد نقد نبود: داده‌هایی را مفید ارزیابی می‌کرد، بعضی را برای استفاده در فهرست ضبط می‌کرد و برخی را نیز به عنوان مزخرفات واضح و بدیهی رد می‌کرد: تنها اشکال کارش آن بود که روش ارزیابی‌هایش متزلزل و غیرقابل پیش‌بینی به‌نظر می‌رسد.) با امعان به این دو وجه، باید پذیرفت که پلین، همانند جهانی که می‌خواهد در گوناگونی اشکالش آن را توصیف کند، صاحب وحدت است. برای رسیدن به این هدف ابایی ندارد که از تعداد بی‌شمار اشکال موجود ضرب در تعداد بی‌شمار اطلاعات موجود درباره‌ی تمام این اشکال استفاده کند، زیرا اشکال و اطلاعات به‌طور یکسان و به حق، جزئی از تاریخ طبیعی‌اند و کسی که جویای نشانه‌ی خردی برتر از ظواهر است، باید در آن‌ها غور کند.

جهان آسمان جاوید و نامحدث است و گنبد کروی و گردونِ آن همه‌ی موجودات زمینی را می‌فرساید (کتاب ۲)، اما جهان به دشواری از خدا متمایز می‌شود، خدایی که برای پلین و نیز برای فرهنگ رواقیون[2] که به آن تعلق داشت، یگانه است و نشانه‌اش را نمی‌توان در هیچ‌یک از اجزا و

---

1. Troie

۲. Stoïcisme ـ حکمت رواقی ـ رواقیون معتقدند به استقامت دربرابر سختی‌ها و اراده‌ی محکم و خدشه‌ناپذیر.م.

صورش و نیز در جمعیت انبوه شخصیت‌های المپ[۱] (اما شاید در خورشید، جان یا روح آسمان دید (کتاب ۱۲ و ۲). با این وجود و به موازات آن، آسمان برآمده از ستاره‌هایی است که همانند خود آن جاودانه‌اند (ستارگان بافت آسمان را تشکیل می‌دهند و در عین حال در بافت آسمان گنجانده شده‌اند: aeterna caelestibus est natura intexentibus mundum intextuque concretis,II,30).[۲]

اما هوا نیز هست(در بالا و پایین قمر) که به‌ظاهر خالی است و روح زندگی را بر زمین جاری می‌سازد و باعث ابرها، تگرگ، رعد و توفان می‌شود(۲/۱۰۲). وقتی از پلین سخن می‌گوییم، نمی‌دانیم چه میزان از دانشی را که در میان می‌گذارد به خود او نسبت دهیم؛ البته آن مایه وسواس دارد که دیدگاه خود را بیان کند، اما همچنین می‌کوشد به منابع توجه کند؛ و این با آن دیدگاه غیرشخصی در دانش تناسب دارد که بدعت فردی را به کناره می‌راند. در این میان، برای درک احساس حقیقی پلین نسبت به طبیعت، جایگاه عظمت نهانی اصول و نیز جایگاه مادیت عناصر، باید به آن‌چه به‌یقین متعلق به اوست، یعنی جوهر رسای نثرش، اکتفا کرد. فی‌المثل صفحاتی را در نظر بگیریم که در باب ماه نوشته‌است؛ «جایی که از این آخرین ستاره‌ی حادث شده، آشناترین ستاره‌ی زمینیان، چاره‌ی تاریکی‌ها» (novissimum sidus, terris familiarissimum et in tenebrarum remedium...)[۳] با لحنی متأثر وحساس قدردانی شده است و نیز توجه کنیم به تمام آن‌چه درباره‌ی مراحل گردش ماه و خسوف‌هایش و عمل هوشمندانه‌ی مراحل گردش ماه به ما می‌آموزد تا این سازوکار را به وضوحِ بلور نشان دهد. در صفحاتِ نجوم کتاب دوم، پلین نشان می‌دهد که بیش از یک گردآورنده باذوق و سرشار از تخیل است که معمولاً به آن می‌شناسندش، او خود را نویسنده‌ای می‌نمایاند که بهترین حسن، یعنی نثر والای علمی را داراست: یعنی بیان روشن و واضح پیچیده‌ترین استدلال‌ها، به‌همراه ایجاد نوعی حس هماهنگی و زیبایی.

و این همه را بی‌گرایش به اندیشه انتزاعی پیدا می‌کند. پلین همیشه به وقایع پایبند است (آن‌چه را که خود یا دیگری به‌عنوان امری واقع

---

۱. Olympe، کوه المپ در یونان که در اساطیر به‌عنوان جایگاه خدایان معرفی شده است.م.

۲. به لاتینی در متن.م. ۳. به لاتینی در متن. م.

می‌پندارند): او بی‌نهایتِ جهان‌ها را نمی‌پذیرد، چرا که شناختِ ماهیت این دنیا به اندازه‌ی کافی دشوار است و بی‌نهایتی مسأله را ساده‌تر نمی‌کند (۴ و ۲) و وجود صوت را در کهکشان‌های سماوی، باور ندارد؛ نه به مثابه صداهایی ماوراء شنوایی، نه به عنوان الحانی توصیف‌ناپذیر، زیرا «برای ما که درون آن هستیم، جهان در سکوت شبانه‌روز می‌لغزد.»(۶ و ۲)

پلین پس از آن‌که خدا را از خصلت‌های انسان‌گونه‌ای که در اساطیر، به نامیرایان المپ[1] اطلاق می‌شد، مبرا می‌کند، باید منطقاً، به‌دلیل حدودی که بر اثر وجوب، توانایی‌هایش را محصور کرده، به انسان نزدیک‌تر سازد (در یک مورد، خدا نسبت به انسان آزادی کم‌تری دارد، زیرا حتا اگر بخواهد، نمی‌تواند خود را بکشد): خدا نمی‌تواند مرده را زنده سازد، نه قادر است کاری بکند تا آن که زندگی کرده، زندگی نکرده باشد: هیچ اختیاری بر گذشته و بر برگشت‌ناپذیری زمان ندارد.(۲۷ و ۲). درست مثل خدای کانت[2]، نمی‌تواند با خودمختاری خرد درگیر شود (نمی تواند مانع شود که ده و ده نشود بیست)، اما توصیف او با این واژه‌ها، ما را از وحشت قائم بالذاتِ یکی دانستن او با نیروی طبیعت دور می‌کند.

(per quae declaratur haut dubie naturae potentia idque esse quod deum vocemus, II,27)[3]

الحان غنایی ـ فلسفی حاکم بر فصول نخست کتاب دوم، با دیدگاهی مبتنی بر هماهنگی جهان‌شمول متناسب است که به‌زودی ترک می‌خورد؛ بخش مهمی از کتاب به شگفتی‌های آسمان اختصاص دارد. دانش پلین در نوسان است میان قصد شناسایی نظم در طبیعت و ثبت خارق‌العاده و یگانه: و درنهایت جنبه‌ی دوم پیروز می‌شود. طبیعت جاودانه، مقدس و موزون است اما میدان را برای ظهور پدیده‌های شگفت‌انگیزِ توضیح‌ناپذیر بازمی‌گذارد. چه نتیجه‌ی کلی می‌توان گرفت؟ آیا نظمی عظیم در کار است که از استثناهای قاعده تشکیل شده؟ یا قاعده‌ها چنان پیچیده‌اند که شعور ما قادر به درک‌شان نیست؟ به هر حال، هر واقعه توضیحی دارد، حتا اگر اکنون آن را ندانیم: «همه چیزهایی‌اند که توضیح‌شان نامطمئن و در

---

1. Olympe 2. Kant

۳. تمام این بی‌شک، نشان دهنده‌ی نیروی طبیعت است و یکی بودن با آن‌چه خدا می‌نامیم. (ترجمه به فرانسه از ژ.بوژو Beaujeu، پاریس، انتشارات Les Belles Lettres، ۱۹۵۰)م.

شکوه و جلال طبیعت نهفته است.» (۲/۱۰۱) و باز هم کمی دورتر: Adeo causa non deest (۲/۱۱۵)، علت‌ها کم نیستند چراکه همیشه می‌توان علتی یافت. خردگرایی پلین هوادار پرشور منطق علیت است و در عین حال، آن را تاحد امکان کوچک می‌کند: اگر حتا توضیح وقایع را بیابیم، از شگفت‌انگیزی‌شان چیزی کم نمی‌شود.

آخرین جمله‌ی قصاری که ذکر کردم، پایان‌بخش فصلی در حصوص منشاء اسرارآمیز بادهاست؛ چین‌خوردگی کوه‌ها، تعقر دره‌ها که همانند پژواک اصوات، دَم‌های هوا را به یکدیگر باز می‌گرداند، غاری در دالماسی[۱] که کافی است چیز کوچک و حتا سبک وزن در آن پرتاب کرد تا توفانی دریایی برپا شود، صخره‌ای در سیرنائیک[۲] که کافی است به آن دست بسایی تا توفان شن برآید. پلین فهرستی طولانی از این وقایع عجیب را بی هیچ ارتباطی بین آن‌ها، ارائه می‌دهد: فهرست آثار صاعقه بر انسان‌ها، که باعث زخم‌های سرد می‌شود (از گیاهان تنها درخت برگ‌بو در برابر صاعقه می‌پاید و از پرندگان، عقاب. ۲/۱۴۶)، فهرست باران‌های خارق‌العاده (باران شیر، خون، گوشت، آهن یا آهن اسفنجی، پشم، آجرِ خشک، ۲/۱۴۷).

با این حال، پلین درباره‌ی داستان‌های بسیاری توضیح می‌دهد، ازجمله درباب پیش‌بینی مربوط به شهاب‌ها (فی‌المثل او این باور را نمی‌پذیرد که اگر شهابی در شرمگاه ستاره‌ای دیده شود ـ این قدیمی‌ها چه چیزها که نمی‌بینند! ـ خبر از آغاز یک دوران بی‌بند و باری است:

obscenis autem moribus in verendis partibus signorum,II,93[۳])

اما در نظر او هر شگفتی مسأله‌ای در طبیعت است، به این صورت که آن روی سکه عادی است. پلین از خرافات دوری می‌کند، اما همیشه نمی‌تواند آن‌ها را بازشناسد، و این موضوع در کتاب هفتم که در آن از طبیعت بشری سخن می‌گوید، کاملاً مشهود است: او تاریک‌ترین (مرتجعانه‌ترین م.) اعتقادات را بازگو می‌کند. بخش مربوط به عادت ماهیانه کاملاً شاخص است (۶۶-۶۳/ ۷)، اما باید توجه داشت که اطلاعات پلین، همگی مربوط

---

۱. Dalmatie، منطقه‌ای در کرواسی، در بالکان. م.
۲. Cyrénaïque، منطقه‌ای در لیبی. م.
۳. [...] وقتی که آن [شهاب] به بی‌بندوباری در شرمگاه ستاره‌ها ربط پیدا می‌کند.(همان‌جا م.)

می‌شود به کهن‌ترین تابوهای مذهبی درباره‌ی خونریزی ماهیانه. شبکه‌ای از همگونی‌ها و ارزش‌های سنتی است که با خردگرایی پلین در تناقض نیست؛ گویی این خردگرایی در همان حیطه قرار می‌گیرد. به این ترتیب، او گاه توضیحاتی همگون درباره‌ی نوع شاعرانه یا روان‌شناختی می‌دهد: «جنازه‌ی مردان به پشت بر آب قرار می‌گیرد حال آن که جنازه‌ی زنان بر شکم خم می‌شود، گویی طبیعت حتا پس از مرگ نیز به شرم زنان توجه دارد» (۷/۷۷)

پلین به ندرت حاصل تجربه‌ی شخصی‌اش را نقل می‌کند: «هنگام گشت‌های شبانه‌ی نگهبانان دربرابر سنگرها، نورهایی را دیدم که به شکل ستاره بر نیزه‌های سربازان می‌درخشید» (۲،۱۰)؛ «در زمان امپراتوری کلودیوس، سانتوری[1] را دیدم که از مصر آورده بودند و در عسل نگهداری شده بود. (۷،۳۵)؛ در آفریقا فردی از اهالی تیس‌دروس[2] را دیده‌ام که در روز عروسی از زن به مرد تبدیل شده بود»(۷،۳۶).

اما برای پژوهشگری چون او، نخستین شهید علوم‌تجربی، که بعدها در اثر تنفس گازهای فورانیِ آتشفشان وزوو می‌میرد، مشاهدات مستقیم جایگاهی بس اندک در آثارش دارد و اهمیتی می‌یابد برابر، نه بیش و نه کم، با اطلاعات خوانده شده در کتاب‌ها که هرچه قدیمی‌تر قابل اطمینان‌ترند و در نهایت در پس این گفته پناه می‌گیرد: «در هر صورت، صحت و سقم اکثر این مطالب را شخصاً تأیید نمی‌کنم، اما ترجیح می‌دهم به منابع اعتماد کنم و در موارد مشکوک به آن‌ها استناد کنم، گرچه کماکان دنباله‌رو یونانی‌ها هستم که در مشاهده دقیق‌ترین و قدیمی‌ترین اشخاص‌اند»(۷،۸).

پس از این پیش درآمد، پلین خود را مجاز می‌داند بی‌محابا وارد مبحث معروفش درباره‌ی خصوصیات «شگفت‌انگیز و باورنکردنیِ» برخی اقوام ماوراءبحار شود که در سده‌های میانه و حتا پس از آن، با استقبال فراوان روبه‌رو شد و جغرافیا را بدل کرد به بازار مکاره‌ی پدیده‌های زنده. (پژواک‌های آن حتا در سفرنامه‌های حقیقی مثل *سفرنامه‌ی مارکوپولو*[3] نیز شنیده می‌شود.» هیچ جای تعجب نیست اگر در سرزمین‌های ناشناخته‌ی انتهای زمین، موجوداتی زندگی کنند بانهایت خصلت‌های بشری:

---

۱. Centaure، موجودی افسانه‌ای نیم اسب و نیم انسان.م.

2. Thysdrus 3. Marco Polo

آریماسپ‌ها[1] با یک چشم در وسط پیشانی که بر سر معادن طلا با گریفون‌ها در نبردند؛ ساکنان جنگل‌های آباریمون[2] که با پاهایی برعکس چرخیده، به سرعت می‌دوند؛ موجودات دوجنسی ناسامون[3]، که هنگام جفت‌گیری دو آلت خود را به نوبت جابه جا می‌کنند؛ تی‌بی‌ها[4] که در یک چشم دو مردمک دارند و در چشم دیگر تصویر یک اسب. اما بارنوم[5] بزرگ ما، دیدنی‌ترین برنامه‌هایش را در هند به نمایش می‌گذارد. در آن‌جا به کوه‌نشینانی شکارچی برمی‌خوریم که سر سگ دارند؛ و نیز جماعتی تک پا را مشاهده می‌کنیم که می‌جهند و برای استراحت در سایه، دراز می‌کشند و تنها پای خود را مانند چتر آفتابی بالا می‌گیرند؛ و باز گروهی دیگر از عشایر که پاهایی شبیه مار دارند؛ استوم‌ها[6] نیز که فاقد دهانند و با استنشاق عطرها زندگی می‌کنند. در این میان، به اطلاعاتی برمی‌خوریم که امروزه یا به حقیقت‌شان پی‌برده‌ایم، از جمله توصیف مرتاض‌های هندی (موسوم به فیلسوفان جوکی) یا مطالبی که هنوز ستون‌های وقایع اسرارآمیز را که در روزنامه‌های‌مان می‌خوانیم، تغذیه می‌کنند (آن‌جا که صحبت از پاهای بزرگ است شاید اشاره دارد به یِتی در هیمالیا)، یا افسانه‌هایی است که‌سنت آن‌ها به قرون و اعصار می‌رسد مانند قدرت شفابخش شاهان (پیروس[7] پادشاه که بیماری‌های کیسه‌ی صفرا را با فشار شست پا معالجه می‌کرد).

از تمام این‌ها منظری غم‌انگیز از سرشت بشری به دست می‌آید، چیزی بی‌ثبات و سرشار از ناامنی: شکل و سرنوشت انسان به مویی بند است. چندین صفحه به وضعیت‌های پیش‌بینی نشده‌ی زایمان، موارد استثنایی، مشکلات و خطرات آن اختصاص داده شده است. در این‌جا حد و مرزی نمایان می‌شود: هر کس که وجود داشته باشد می‌تواند وجود نداشته باشد، یا متفاوت باشد و این‌جاست که همه‌چیز مقدر می‌شود.

«نوع رفتار و به‌طور کلی، همه‌چیز نزد زنان باردار مهم است: تا آن‌جا که

---

1. Arimaspes 2. Abarimon 3. Nasamon 4. Thibii

۵. Barnum، بارنوم (۱۸۹۱ـ۱۸۱۰) مدیر برنامه‌های نمایشی از اهالی امریکا که به‌خاطر نمایش پدیده‌های شگفت‌انگیز معروف است.م.

6. Astome

۷. Pyrrhus، پادشاه یونان، فرزند آشیل که در جنگ تروا به پیروزی رسید و حاکم شهر تروآ شد و در آن‌جا به دست اورِست کشته شد.م.

اگر غذاهای بسیار شور بخورند، نوزادشان فاقد ناخن می‌شود، اگر ندانند چه‌گونه نفس خود را نگه دارند، زایمان سخت‌تری خواهند داشت. حتا خمیازه هنگام زایمان مرگبار است، همچنان‌که عطسه‌کردن پس از نزدیکی باعث سقط جنین می‌شود. اگر به منشاء ناپایدار اشرف مخلوقات فکر کنید، احساس ترحم و حتا شرم خواهید کرد: اغلب بوی چراغی که خاموش می‌کنند کافی است تا باعث سقط جنین شود. این است سرآغاز حیات مستبدها و قلب‌های خونخوار! تویی که به قدرت جسمی خود می‌بالی، تویی که بخت مساعد را در بازوان خود می‌فشاری، تویی که روحی سلطه‌طلب داری، تویی که بر اثر نخوت از موفقیتی چند، خود را خدا می‌دانی، فکر کن: اندک چیزی می‌توانست نابودت کند!»(۷، ۴۴-۴۲).

محبوبیت پلین در سده‌های میانی مسیحی قابل درک است: «برای سنجش زندگی بر ترازویی دقیق باید همیشه آسیب‌پذیری انسان را به‌خاطر داشت.»

نوع بشر بخشی از حیات است که با تعیین حد و مرزهای آن تعریف می‌شود: از این رو، پلین آخرین حدودی را که انسان در همه‌ی زمینه‌ها بدان رسیده، برمی‌شمرد. و کتاب هفتم چیزی می‌شود شبیه به Book of Guiness Records[1]. به‌ویژه رکوردهای کمّی: وزنه‌برداری، سرعت، قابلیت شنوایی و حافظه و کشورگشایی را نیز از قلم نمی‌اندازد. اما رکوردهای اخلاقی ناب، تقوا، سخاوت و نیکی را به آن‌ها می‌افزاید. رکوردهای عجیب و غریب نیز کم نیست: آنتونیا[2] همسر دروسوس[3] هرگز آب دهانش را بیرون نمی‌انداخت، پمپونیوس[4] شاعر هرگز باد گلو خارج نمی‌کرد (۸۰ و ۷) و یا بالاترین قیمت پرداخت شده برای یک برده (دافنیس[5]، دستور زبان‌دان، هفت صد هزار سسترس[6] قیمت داشت. (۱۲۸ و ۷).

پلین تنها در یک جنبه‌ی زندگی خود را قادر به تعیین رکورد یا اندازه‌گیری و تقابل نمی‌یابد: خوشبختی. ممکن نیست مشخص کرد چه کسی خوشبخت است یا نه، زیرا این مسأله وابسته است به معیارهای ذهنی که بنابه نظر هرکس مشخص می‌شود.

---

۱. به انگلیسی در متن ـ کتاب رکوردها. م.

2. Antonia 3. Drusus 4. Pomponius 5. Daphnis

۶. Sesterces، واحد پول روم معادل دوآس و نیم.م.

(Felicitas cui praecipua fuerit homini, non est humani iudicii, cum prosperitatem ipsam alius alio modo et suopte ingenio, quisque determinet, VII, 130.)[1]

اگر بخواهیم از روبه‌رو و بدون توهم به حقیقت بنگریم، نمی‌توانیم درمورد هیچ‌کس بگوییم که خوشبخت است: بر اثر انسان‌شناختی[2] پلین، فهرستی از نمونه‌های تقدیر شخصیت‌های معروف (به‌خصوص در تاریخ روم) تهیه می‌شود تا ثابت شود آن انسان‌هایی که تقدیر با آن‌ها بیش از همه یار بوده، ناچار به تحمل بدبختی بوده‌اند.

در تاریخ طبیعی بشر نمی‌توان متغیر سرنوشت را وارد کرد: می‌توان معنای صفحاتی را که پلین به ناپایداری ثروت، عدم پیش‌بینیِ طول عمر، بی‌هودگی نجوم، بیماری‌ها و مرگ اختصاص می‌دهد، در این امر جست‌وجو کرد. می‌توان گفت که در این صفحات دو گونه دانش متمایز یافت می‌شود که نجوم آن‌ها را درهم ادغام می‌کرد ــ عینیت پدیده‌های قابل محاسبه و پیش‌بینی و نیز احساس وجود فردی با آینده‌ای مبهم ــ و پیش‌شرط علوم جدید است، اما به عنوان مسأله‌ای که به‌طور قطعی حل نشده و باید در این زمینه، اسناد کاملی تهیه شود. به نظر می‌رسد هنگامِ ارائه‌ی این نمونه‌ها، پلین کمی مردد است: با روایت هر واقعه، هر زندگی‌نامه و هر حکایت می‌توان ثابت کرد که عمر، از دیدگاه شخصی که آن را سپری می‌کند، نه کمیت می‌پذیرد نه کیفیت. ممکن نیست بتوان آن را سنجید یا با سایر زندگی‌ها مقایسه کرد. ارزش آن در خودش نهفته است؛ به خصوص که امید به دنیای دیگر یا ترس از آن توهم است: پلین بر این باور است که پس از مرگ، عدمی همسنگ و متقارن با عدمِ وجود پیش از تولد آغاز می‌شود.

توجه پلین به چیزهای جهان، اجرام فلکی و نواحی کره، حیوانات، گیاهان و سنگ‌ها، از این مایه می‌گیرد. جانی که هرگونه بقای آن انکار شده، چنان‌چه درخود فرو رود، تنها می‌تواند از زندگی در زمان حال لذت ببرد.

---

۱. «و اما در باب خوشبختی، تعیین شخصی که بیش از همه نیکبخت بوده درحیطه‌ی توانایی انسان نیست، زیرا برخی سعادت را به نوعی تعریف می‌کنند و بعضی به نوعی دیگر و هرکس بنابر احساس شخصی خود»

2. casuistique

Etenim si dulce vivere est, cui potest esse vixisse? At quanto facilius certiusque sibi quemque credere, specimen securitas antegenitali sumere exprimento! (VII, 190)[1]

"سامان دادن به آرامش شخصی خود برطبق تجربه‌ی پیش از تولد": یعنی پرتاب به غیبت خود، تنها یک واقعیت مطمئن است، بیش از آن‌که به دنیا بیاییم و پس از مرگ‌مان. در این صورت سعادت خواهیم داشت تنوع بی‌نهایت آن چیزی را بشناسیم‌که با ما متفاوت است Naturalis historia[2] و برابر چشمان‌مان رشد می‌کند.

اگر انسان با محدودیتش تعریف می‌شود، آیا نباید با اوج‌هایی نیز که در آن به کمال می‌رسد، تعریف شود؟ پلین خود را ملزم می‌داند که، در کتاب هفتم خصلت‌های نیک بشر و افتخاراتش را بستاید: از این رو، به تاریخ رم، به‌عنوان کتاب فهرست تمامی خصلت‌ها مراجعه می‌کند، و می‌کوشد از طریق ستایش امپراتوری به نتیجه‌گیری پرطمطراق برسد و سرانجام اوج تکامل بشری را در شخص سزار اوگوست[3] بیابد. اما باید گفت که این نکات بارز مقاله‌ی او نیست: آن‌چه بیش‌تر با روحیه‌اش سازگار است، حالتی مردد، محدود کننده و تلخ است.

در این‌جا می‌توان پرسش‌هایی را باز شناخت که در تکوین انسان‌شناسی به‌عنوان علم دخیل بودند. آیا انسان‌شناسی باید بکوشد از دیدگاهِ «مردم‌گرا» بگریزد تا به عینیت علوم طبیعی برسد؟ انسان‌ها در کتاب هفتم از آن‌جایی اهمیت می‌یابند که دیگری‌اند، متفاوت با ما و شاید به این دلیل که دیگراند و هنوز انسان نیستند؟ اما این محتمل نیست که انسان تا بدان‌جا از ذهنیت‌اش دور شود که خود را به‌عنوان هدف علم درنظر بگیرد؟ اخلاقی که پلین بازتاب آن است، به احتیاط و خویشتن‌داری فرا می‌خواند: هیچ علمی نمی‌تواند درباره‌ی Felicitas و Fortuna[4]، درباره‌ی اقتصاد نیکی و بدی، درباره‌ی ارزش‌های حیات، کاملاً روشنگر باشد؛ هر فرد با مرگ، رازش را با خود می‌برد.

---

۱. پس اگر زندگی شیرین است، برای کدام کسی که زندگی کرده است، شیرین می‌شود؟ چه‌قدر ساده‌تر و مطمئن‌تر است که هر کس به خود رجوع کند و درسی از آرامش و تجربه‌ی وضعیت خود در پیش از تولد بگیرد!». ۲. به لاتین در متن، تاریخ طبیعی م.

3. César August

۴. به لاتین در متن: سعادت و نیکبختی.م.

پلین می‌توانست مقاله‌ی خود را با این مطلب نومیدی‌آور تمام کند، اما بهتر آن می‌داند که فهرستی از اختراعات و کشفیات افسانه‌ای و یا تاریخی بدان بیفزاید. بسیار زودهنگام‌تر از تمامی انسان‌شناس‌های مدرن که معتقد به استمرار تحولات زیستی و فناوری، از ابزارهای دوره‌ی دیرینه سنگی[1] تا عصر الکترونیک‌اند، پلین به طور تلویحی می‌پذیرد که آن‌چه انسان به طبیعت می‌افزاید، بخشی از سرشتِ انسانی است. از آن‌جا نتیجه می‌گیریم که طبیعت حقیقی انسان فرهنگ است و تنها یک گام است. اما پلین که قیاس‌ها را نمی‌شناسد، خصوصیت بشری را در اختراعات و کاربردهایی جست‌وجو می‌کند که می‌توان آن‌ها را جهان‌شمول و عام دانست. به گفته پلین، بر سر سه مسأله‌ی فرهنگی *توافقی ناگفته بین اقوام* برقرار شده است:

(gentium tacitus consensus, VII, 210)[2]

به‌کارگیری الفبا (یونانی و لاتینی)، تراشیدن صورت مردان نزد سلمانی؛ و تعیین ساعات روز با ساعت آفتابی.

این مثلث، قرابت سه واژه‌ی الفبا، ریش‌تراش و ساعت، بیش از حد عجیب و بحث‌انگیز است، درواقع. تمام اقوام نظام نوشتاری مشابه ندارند، همان‌گونه که تمامی آن‌ها ریش نمی‌تراشند و درمورد ساعات روز، خود پلین تاریخچه‌ی مختصری از نظام‌های گوناگون تقسیم زمان ارائه می‌دهد. اما مقصود ما این نیست که بر دیدگاه «اروپا محوری» تأکید کنیم که خاص پلین و عصر او نیست. مراد جهت حرکت اوست: تصمیم به تعیین عواملی که پیوسته در فرهنگ‌های متفاوت تکرار می‌شود تا مشخصه‌های انسانی تعریف شود و بدل شود به اصلی انسان‌شناختی در انسان‌شناسی جدید. هرگاه اصل gentium tacitus consensus، تبیین شود، پلین می‌تواند توضیحات مربوط به نوع بشر را خاتمه دهد و به ad reliqua animalia[3]، دیگر *جانداران* بپردازد.

کتاب هشتم که به حیوانات خشکی می‌پردازد، با مبحث فیل شروع می‌شود که طولانی‌ترین بخش را به خود اختصاص داده است. به چه دلیل فیل اولویت دارد؟ قطعاً از این رو که فیل بزرگ‌ترین حیوان است (و

1. Paléolithique

۲. به لاتین در متن.م. ۳. به لاتین در متن. م.

توضیحات پلین به ترتیب اهمیت است که اغلب با ترتیبِ بزرگیِ جسمانی همساز است)؛ اما دلیل اصلی‌اش این است که به‌لحاظ معنوی، فیل«نزدیک‌ترین حیوان به انسان» است! در آغاز کتاب هشتم می‌خوانیم!

Maximum est elephas proximumque humanis sensibus.[1]

واقعاً فیل ـ بلافاصله توضیح داده شده ـ می‌تواند زبان وطن را بفهمد، فرمان‌ها را اطاعت کند، تعلیمات را به‌خاطر بسپارد، شورِ عشق و جاه‌طلبی و افتخار را می‌شناسد، به اخلاق «که بین انسان‌ها متروک است» مانند صداقت، احتیاط، اخلاق اجتماعی پایبند است، ستارگان، خورشید و ماه را تقدیس می‌کند. به غیر از صفت maximum[2]، پلین در استفاده از کلمات برای توصیف این حیوان (که با وفاداری در موزائیک‌های رمی آن عصر نشان داده شده) اغراق نمی‌کند، اما تنها شگفتی‌های افسانه‌ای را که در کتاب‌ها یافته، نقل می‌کند: آداب و رسوم جامعه‌ی فیل‌ها به‌گونه‌ای معرفی شده که گویی متعلق به مردمی است که فرهنگشان با ما متفاوت است اما به همان اندازه احترام‌انگیز و قابل درک است.

در *Historia Naturalis*[3]، *تاریخ طبیعی*، انسان که در دنیایی کثیرالشکل گم شده و اسیر عدم کمال خود است، از یک طرف با آگاهی به محدودیت قدرت خدا تسلی می‌یابد (*Inperfectae vero in homine naturae praecipua solacia, ne deum quidem posse omnia, II,27*)[4] و از جانب دیگر، این که فیل خویشاوند نزدیکش است و می‌تواند الگوی معنوی او باشد. انسان که میان این دو عظمت پرابهت و نیکخواه قرار دارد، کوچک‌تر به نظر می‌آید اما نه خرد شده.

پس از فیل‌ها، بازدید از حیوانات خشکی ـ همچون دیداری کودکانه از باغ‌وحش ـ با مشاهده‌ی شیرها، پلنگ‌ها، ببرها، شترها، زرافه‌ها، کرگدن‌ها و تمساح‌ها ادامه پیدا می‌کند. با رعایت بزرگیِ جثه به کفتارها، حرباها، جوجه‌تیغی‌ها، جانورانی که در زیر زمین زندگی می‌کنند و حتا حلزون‌ها و سوسمارها می‌رسد؛ حیوانات اهلی در آخر کتاب جمع آمده‌اند.

---

۱. به لاتین در متن. «فیل از همه بزرگ‌تر است، و نیز از نظر احساسات نزدیک‌ترین به انسان است». م.
۲. به لاتین در متن: بزرگترین. م. ۳. به لاتین در متن
۴. اما آن‌چه به‌خصوص از عدم سرشتمان تسکینمان می‌دهد، آن است که خدا قادر به همه چیز نیست.

منبع اصلی پلین یا *Historia animalium*[۱] ارسطو است، اما از نویسندگان خوش‌باورتر تخیلی‌تر نیز، افسانه‌هایی را نقل می‌کند که آن استاژیرایی[۲] یا حذف‌شان می‌کرد یا برای رد از آن‌ها، نام می‌برد. چنین روشی، هم در ارائه‌ی اطلاعات درباب شناخته‌شده‌ترین جانوران به‌کار می‌رود، هم آن گاه که از جانوران افسانه‌ای نام می‌برد و توصیف‌شان می‌کند و فهرست این دو باهم آمیخته می‌شود: بدین ترتیب، زمانی که صحبت از فیل‌هاست، در حاشیه نیز اطلاعاتی درباره‌ی اژدهاها و دشمنان طبیعی‌شان ارائه می‌شود؛ و درخصوص گرگ‌ها، پلین (با حمله به خوش‌باوری یونانیان) افسانه‌ی مرد گرگ‌نما را ثبت می‌کند. آمفیسین[۳]، بازیلیک[۴]، کاتوبلپ[۵]، کروکوت‌ها و کوروکوت‌ها[۶]، لوکرکوت[۷]، لئونتوفون[۸] و مانتی‌شور[۹] که از این صفحه‌ها به بعد شخصیت‌های حکایت‌های حیوانات قرون وسطی را تشکیل می‌دهند، به این جانورشناسی تعلق دارند.

در تمام کتاب هشتم تاریخ طبیعی انسان، در امتداد تاریخ طبیعی جانوران ادامه می‌یابد. و این تنها ناشی از ذکر مطالبی نیست که تا حد زیادی به پرورش حیوانات اهلی و شکار جانوران وحشی مربوط می‌شود و نیز به استفاده عملی انسان از هر دو این‌ها، بلکه، دلیل آن سفری است به درون تخیلات انسان که پلین در این سفر راهنمای ماست. حیوان، حقیقی یا دروغین جایگاه ویژه‌ای در ابعاد خیال دارد: تا نامش به زبان می‌آید، به قدرتی وهم‌انگیز می‌رسد و بدل به استعاره، نماد و نشان می‌شود.

از این روست که به‌خواننده‌ی بی‌نظم و قاعده توصیه می‌کنم، نه تنها بر کتاب‌های "فیلسوفانه"تر، یعنی کتاب‌های دوم و چهارم بیش‌تر تأمل کند

---

۱. به لاتین در متن: تاریخ جانوران. م.
۲. منظور ارسطو است که از اهالی استاژیرا Stagira شهری قدیمی در مقدونیه بود. م.
۳. amphisbene : مار دوسر
۴. basilisque : مار سمی
۵. catoblèpe : نوعی گاو نر افریقا
۶. corocotte و crocotte :گونه‌هایی از کفتارها.
۷. leucrocote : جانوری بسیار سریع در اتیوپی، پلین می‌گوید: «اندازه‌ی خر وحشی، با ران‌های گوزن، گردن، دم و سینه‌ی شیر، سر راسو، سم تیز، پوزه‌ای که تا بنا گوش چاک دارد و به جای دندان‌ها یک استخوان پیوسته دارد، ادعا می‌شود این حیوان صدای انسان را تقلید می‌کند.
۸. Léontophone : حیوان کوچکی که ادرارش سمی برای شیرهاست.
۹. mantichore : حیوان افسانه‌ای هند.

بلکه کتاب هشتم را نیز از یاد نبرد، زیرا این کتاب مبین فکری است درباب طبیعت که به‌صورت پراکنده در تمام سی و هفت کتاب این اثر بیان شده است: طبیعت به مثابه‌ی آن‌چه بیرون از انسان است، اما از درونی‌ترین جنبه‌ی شعورش نیز متمایز نیست، یعنی الفبا ،رؤیا، زبان و تخیل که بدون آن نه می‌توان به فرد دست یافت و نه به اندیشه.

هفت پیکر نظامی

مسأله‌ی جامعه‌ی چندهمسری، در مقابل تک‌همسری، به‌طور قطع چیزها را بسیار تغییر می‌دهد. دست‌کم در ساختار روایی (این تنها زمینه‌ای است که خود را قادر به اظهار نظر در آن احساس می‌کنم)، امکانات بسیاری به‌وجود می‌آید که غرب از آن بی‌خبر است.

فی‌المثل، قهرمانی که تصویر زیباروی خود را می‌بیند و بی‌درنگ عاشق او می‌شود، موضوع بسیار رایجی در قصه‌های غربی است که در شرق هم آن را باز می‌یابیم، اما به شکلی متکثر. در یک شعر ایرانیِ قرن دوازدهم، بهرام شاه تصویر هفت شاهزاده خانم را می‌بیند و یکباره عاشق هر هفت تن می‌شود. هریک دختر پادشاهی از هفت اقلیم است؛ بهرام به خواستگاری یکایک‌شان می‌فرستد و با آن‌ها ازدواج می‌کند. پس دستور می‌دهد هفت عمارت بسازند، هریک به رنگی و مطابق «سرشت هفت سیاره»، هر شاهزاده خانم هفت اقلیم، صاحب یک عمارت، یک رنگ، یک سیاره و یک روز هفته خواهد بود؛ پادشاه دیداری هفتگی با هریک از همسرانش خواهد داشت و حکایتی به صدای او خواهد شنید. جامه‌های پادشاه به رنگ سیاره‌ی آن روز خواهد بود و داستان‌هایی که همسران تعریف خواهند کرد سایه روشن و خصلت سیاره‌ی مربوط را خواهند داشت.

هفت قصه حکایت‌هایی‌اند، سرشارِ شگفتی از گونه‌ی *هزار و یک شب*، اما هریک با پایانی اخلاقی(حتا اگر هماره در پوشش نمادگرایی قابل بازشناسی نباشد)، و از طریق آن دوره‌ی هفتگی پادشاه ـ همسر، شناخت خصائل اخلاقی به مثابه معادل انسانی مشخصه‌های کائنات است. (چند

همسری جسمی و معنوی یگانه پادشاه ـ نرینه که بر همسر ـ کنیزکان بی‌شمار خود قدرت مطلق دارد؛ در سنت نقش جنسیت‌ها برگشت‌ناپذیر است و در این باب نباید منتظر هیچ امر غافلگیرکننده‌ای بود). هفت قصه به‌نوبه‌خود پستی و بلندی عاشقانه‌ای دارند که در قیاس با الگوهای غربی به شکل گونه‌ای نمایان می‌شوند.

فی‌المثل، در شِمای مشخص حکایت اشراق[1]، قهرمان باید از آزمون‌های گوناگون بگذرد تا لیاقت وصال دختر جوانی را که دوست دارد و یا تخت پادشاهی را بیابد. در غرب الگوی مراسم ازدواج را برای آخر نگه می‌دارند، و یا اگر در طول داستان پیش آید، قبل از ماجراهای جدید، اذیت و آزار یا سحر و جادو روی می‌دهد که طی آن یکی از دو همسر از دست می‌رود و باز به دست می‌آید. در این‌باره، حکایتی برعکس می‌خوانیم که قهرمان آن، پس از پیروزی در هر آزمون، همسر جدیدی به دست می‌آورد که در مرتبه‌ی والاتری از همسر پیشین است؛ این همسران متوالی یکدیگر را نمی‌رانند بلکه چون گنجینه‌های تجربه و خرد که در طول عمر می‌اندوزیم، برهم افزوده می‌شوند.

سخنم درباره‌ی یکی از آثار کلاسیک ادبیات فارسی سده‌های میانه است، هفت پیکر نظامی. رویکرد ما بیگانگان، به شاهکارهای ادبی خاور زمین غالباً تجربه‌ای نسبی است، زیرا، و این البته بد نیست، از ورای ترجمه‌ها و اقتباس‌ها، تنها رایحه‌ای دوردست از آن به ما می‌رسد و قرار دادن یک اثر در عبارتی ناآشنا، همیشه دشوار است. این شعرِ به‌خصوص، قطعاً یکی از پیچیده‌ترین متون است چه به لحاظ سبکی، چه به لحاظ مطالب فکری‌اش. نظامی (۶۱۴-۵۳۰ ق/۱۲۰۴-۱۱۴۱م)[2] در گنجه (در آذربایجان؛ به این ترتیب، او در سرزمینی زیسته بود که در آن سرچشمه‌های ایرانی، کرد و ترک پاگرفته است) به دنیا آمد و از دنیا رفت، او مسلمان سنی بود (در آن زمان شیعیان هنوز در ایران به قدرت نرسیده بودند)، در هفت پیکر (تاریخ تقریبی سرایش آن را می‌توان ۱۲۰۰م. تعیین کرده و یکی از ۵ منظومه‌ایست که او سروده است) داستان پادشاه ساسانی سده‌ی پنجم میلادی، بهرام پنجم نقل می‌شود. نظامی در برداشتی عرفانی اسلامی

---

1. initiation

۲. در فرهنگ جامع اعلام (روبر Le Robert) ذکر شده که وفات او به سال ۱۲۰۹م. بوده است .م.

گذشته‌ی ایران زرتشتی را روایت می‌کند؛ او در منظومه‌ی خود، در عین حال اراده‌ی خداوندی که انسان باید کاملاً تسلیم آن باشد و دیگر توانایی‌های بالقوه‌ی دنیای خاکی را با طنینی شرک‌آمیز و حکیمانه (در عین حال مسیحی؛ به معجزه‌گر بزرگ عیسی مسیح نیز اشاره شده) می‌ستاید.

پیش و پس از هفت حکایتی که در هفت عمارت نقل شده، در این منظومه زندگی شاه، تربیت، شکار (شیر، گور، اژدها)، جنگ‌هایش علیه خاقان بزرگ چین، بنای کاخ، جشن‌ها، مستی‌ها، عشق‌ها و حتا از نوع عشق به خدمتکاران به تصویر کشیده است. پس این منظومه در وهله‌ی اول تصویر پادشاه آرمانی است که در آن سنت باستانی ایرانی «پادشاه مقدس» و سنت اسلامی سلطان پرهیزگارِ تسلیمِ قانون الهی درهم می‌آمیزد.

پادشاه آرمانی ـ به گمان ما ـ باید قلمروی مرفه و رعایایی خوشبخت داشته باشد. به هیچ وجه! این‌ها پیشداوری‌های ذهن زمینی ماست. چنانچه پادشاهی تمام فضایل کمال را دارا باشد، باز مانع از آن نمی‌شود که قلمروش اسیر دست وزیرانی دورو و حریص نباشد و از بی‌رحمانه‌ترین بی‌عدالتی‌ها رنج نبرد. اما از آن‌جایی‌که پادشاه فره‌ی ایزدی دارد، آن زمان فراخواهد رسید که دربرابر چشمانش، پرده از روی واقعیت غم‌انگیزِ سرزمینش برافتد. پس وزیر بدذات را تنبیه خواهد کرد و هرکسی که بیاید و از بی‌عدالتی که در حقش رفته، تظلم کند، دلجویی خواهد دید: پس داستان «انسان‌های مظلوم» روایت خواهد شد. آن‌ها هفت نفرند اما جاذبه‌ی دیگر داستان‌ها را ندارند.

آن‌گاه که عدالت در مملکت حاکم شد، بهرام می‌تواند دوباره سپاه را سامان دهد و بر خاقان چین فائق آید. پس از انجام آن‌چه در سرنوشتش رقم خورده، دیگر کاری برای او نمانده جز آن‌که ناپدید شود: و به معنای واقعی کلمه، با ورود به غاری، در پی گوری که قصد شکارش را داشت، ناپدید می‌شود. پادشاه در مجموع «انسان کامل» است: مهم هماهنگی کائنات است که در او تجسم می‌یابد، گونه‌ای هماهنگی که تاحدی در قلمرو پادشاهی و رعایایش نیز منعکس می‌شود، اما به‌ویژه در وجود شخص او متبلور می‌شود. (امروزه نیز رژیم‌هایی یافت می‌شوند که خود را درخور

مدح و ثنا می‌دانند، برای آن‌چه که هستند و بی‌توجه به این امر که زندگی مردم در آن کشور بسیار بد است).

هفت پیکر دو گونه داستان شگفت‌انگیز شرقی را درخود دارد: گونه‌ی داستان حماسی ـ افتخارآمیز *شاهنامه* فردوسی (شاعر ایرانی قرن دهم که نظامی از او الهام گرفته) و نوع داستان کوتاه که از طریق مجموعه‌های قدیمی ایرانی به *هزار و یک شب* می‌رسد. البته به‌عنوان خواننده، بیش‌تر از نوع دوم لذت می‌بریم (پس توصیه می‌کنیم که با هفت حکایت شروع کنیم و سپس به چارچوب روایت برسیم)، اما این چارچوب نیز از افسون‌های شگفت‌انگیز و ظرافت‌های اروتیک غنی است. فی‌المثل نوازش با پا بسیار جالب است: پاهای شاه بر کمر آن افسونگر، میان ابریشم و پرنیان می‌لغزید.

در حکایات نیز، احساس مذهبی و توجه به کائنات به درجات رفیع می‌رسد، مانند داستان سفر مردی که تسلیم اراده‌ی خداست و مردی که می‌خواهد برای تمام پدیده‌ها توضیحی منطقی بیابد: ویژگی روان‌شناختی هردو چنان قانع‌کننده است که غیرممکن است جانب مرد اولی را نگرفت، چرا که پیچیدگی مجموعه را از نظر دور نمی‌کند. حال آن که دومی فضل‌فروشی بدخواه و فرومایه است؛ پندی که از این حکایت می‌توان استنتاج کرد، آن است که شیوه‌ی زندگی، همخوان با حقیقت فردی، بیش از موضع‌گیری فلسفی باید به حساب بیاید.

در هر حال، قادر نخواهیم بود سنت‌های گوناگون را که در *هفت پیکر* به یک سو همگرایی دارند، تفکیک کنیم، زیرا زبان تصویری حیرت‌انگیز نظامی همه‌ی آن‌ها را در بوته‌ای جذب می‌کند و در هر صفحه برگی زرین می‌گسترد که در آن استعاره‌ها همچون سنگ‌های گرانبها در جواهری فاخر در جوار یکدیگر می‌نشینند.

از این رو، یگانگی سبک کتاب یک‌دست به نظر می‌آید و در بخش‌های فاضلانه و عرفانی مقدماتی هم گسترش می‌یابد. (در میان این بخش‌ها، وهم [حضرت] محمد را که سوار بر اسبی بالدار به آسمان عروج می‌کند و آن‌قدر بالا می‌رود که ابعاد سه‌گانه ناپدید می‌شود، «پس پیامبر خدا را دید حال آن که فضایی نبود، سخن‌هایی شنید اما نه کتاب بود نه صدا». آرایه‌های این بافت کلامی به قدری فراوان و غنی است که تمام توازی‌ها با

ادبیات غرب، ورای مشابهت‌ها و مضمون‌های قرون وسطی ـ باگذار از کثرت شگفت‌انگیز عصر نوزایی (رنسانس) آریوست[1] و شکسپیر[2] ـ طبیعتاً به باروک اغراق‌آمیزی می‌رسند؛ و حتا *آدونیس*[3] ج.مارینو[4] و *پانتامرون*[5] ژ.بازیل[6] در مقایسه با فراوانی استعاره‌هایی که منظومه‌ی نظامی از آن سرشار است و بذر داستانی در هر تصویر نشانده می‌شود، بسیار موجز به نظر می‌آیند. این جهان استعاره‌ای، ویژگی‌ها و قطعیت‌های خاص خود را دارد. گورخر وحشی فلات ایران ـ به صورتی که در دائره‌المعارف‌ها و اگر درست خاطرم باشد در باغ وحش‌ها دیده می‌شود، حالت خرِ کوچک و ساده‌ای دارد ـ در شعر نظامی وقار نجیب‌ترین حیوانات اشرافی[7] را می‌یابد و در تمام صفحات اثر دیده می‌شود. در شکارهای بهرام شاه، گور پرطرفدارترین و دشوارترین شکار است و اغلب در کنار شیر از آن نام برده می‌شود؛ به‌مثابه حریفانی که شکارچی در برابرشان می‌تواند قدرت و مهارت خود را بسنجد. در استعاره‌ها گور تصویری از نیرو و حتا نیروی جنسی مذکر، و نیز طعمه‌ی عشق (گور طعمه‌ی شیر)، زیباییِ زنانه و در کل جوانی است. از آن‌جا که گوشتش به‌ظاهر لذیذ است، درمی‌یابیم که «دختران جوان گورچشم بر آتش، ران‌های گورخر را بریان می‌کردند.»

از دیگر عناصر استعاره‌ایِ چند ارزشی، درخت سرو است: به نشانه‌ی استقامت و قدرت مردانه و البته به عنوان نماد نرینگی[8] از آن یاد می‌شود. با این حال آن را به‌مثابه الگوی زیبایی زنانه (قد بلند بسیار ستوده می‌شود) بازمی‌یابیم و یا به گیسوان زنانه منسوب می‌شود و نیز به آب‌های جاری و خورشید صبحگاهی. تمام کاربردهای استعاره‌ای سرو، تقریباً برای شمع روشن و بسیاری چیزهای دیگر معتبر است. درمجموع در جریان هذیان مشابه‌سازی، هر چیزی می‌تواند چیز دیگری معنی دهد.

و اما درباب تکه‌هایی از شجاعت که از استعاره‌های پیاپی آمده، باید توصیفی از زمستان را ذکر کنیم که در آن، درپی رشته‌ای از تصاویر یخ‌زده (شدت سرما آب را شمشیر و شمشیر را آب کرده بود؛ توضیح: شمشیرهای اشعه‌ی خورشید بدل به باران شدند و باران هم شمشیرهای

---

1. Arioste 2. Shakespeare 3. Adonis 4. G.Marino
5. Pentaméron 6. G.Basile 7. héraldiques 8. phallique

رعد؛ حتا اگر توضیح درست نباشد، بازهم تصویری زیباست)، ستایش شورانگیز آتش و توصیفی قرینه از بهار است که در آن گیاهان زنده می‌شوند از جمله «نسیم ضامن ریحان می‌شود».

رنگ‌های برتر هفت حکایت نیز واسطه‌های استعاره‌اند. چه‌گونه باید داستانی را روایت کرد که تماماً به یک رنگ است؟ ساده‌ترین روش آن است که بر تن همه‌ی شخصیت‌ها جامه‌ای به همان رنگ پوشاند، مانند حکایت سیاه که در آن داستان بانویی نقل می‌شود که همیشه لباس سیاه به بر می‌کرد، زیرا خدمتکار پادشاهی بوده که جز سیاه نمی‌پوشید، چرا که به بیگانه‌ای سیاه‌جامه برخورده بود که برایش قصه‌ای از سرزمینی در چین نقل کرده بود که تمام اهالی فقط جامه‌ی سیاه می‌پوشیدند...

در جای دیگر، این ارتباط نمادین است و بر پایه‌ی مفاهیمی است که منسوب است به هر رنگ: زرد رنگ خورشید است و درنتیجه رنگ پادشاهان؛ پس در داستان زرد، سخن از پادشاهی است که در ماجرایی فریفتنی بسیار چیره‌دست است که به شکستن صندوقچه‌ی حاوی طلا تشبیه شده است.

داستان سپید، به‌طرز غیرمترقبه‌ای، اروتیک‌ترین داستان‌هاست و در نوری شیری رنگ فرورفته و «دختران جوانِ یاسمین سینه و سیمین ساق» را در حرکت می‌بینیم. اما در عین حال، داستان عفاف هم است. با این که تلخیص آن همه لطف اثر را از میان می‌برد، اما می‌کوشم شرح دهم. مرد جوانی که در عین خصایل کامل، بسیار عفیف است، باغ خود را پر از دختران جوانِ بسیار زیبای رقصان می‌یابد. دوتن از دختران، پس از تازیانه زدن او، با این گمان که او دزد است (نوعی لذت مازوخیستی[1] را نباید از نظر دور داشت)، در او سرور خود را بازمی‌شناسند و پس از آن بوسیدن دست و پاهای او، دعوتش می‌کنند از میان آنان دختری را که ترجیح می‌دهد، برگزیند. او دختران جوان را به هنگام استحمام می‌پاید و منظور خود را انتخاب می‌کند و (البته به کمک دو زن نگهبان یا «زن پلیس» که در سراسر داستان حرکات او را رهبری می‌کنند) ملاقاتی خصوصی با سوگلی خود می‌کند. اما طی این ملاقات و ملاقات‌های بعدی همیشه اتفاقی

---

۱. خودآزاری

می‌افتد که در لحظه‌ی حساس وصلت صورت نگیرد: یا کف اتاق فرو می‌ریزد، یا گربه‌ای در تلاش گرفتن پرنده‌ای کوچک روی دو معشوق می‌افتد، یا موشی در حال جویدن ساقه‌ی کدو باعث افتادن کدو می‌شود و صدای سقوط کدو الهام‌های عاشقانه‌ی مرد جوان را مختل می‌کند. و به این ترتیب تا پایان سازنده‌ی داستان: مرد جوان می‌فهمد که نخست باید دختر جوان را به عقد خود درآورد زیرا خدا نمی‌خواهد او گناهی مرتکب شود.

موضوع عشقبازیی که پیوسته قطع می‌شود در داستان‌های عامیانه‌ی غربی نیز بسیار رایج است اما برداشتی مضحکه‌آمیز دارد: در un cunto[1] ژ.بازیل، اتفاق‌های غیرمنتظره، بسیار شبیه ماجراهای نظامی‌اند اما از آن تصویری جهنمی از بدبختی بشری، جنسیت‌گریزی[2] و هجونویسی برمی‌آید. در عوض دنیای نظامی دنیای وهم‌انگیز کشش و لرزش اروتیک، در عین حال با سایه روشن‌های روان‌شناختی، غنی و شریف شده، در دنیای نظامی رؤیای چند همسری، در بهشتی پر از حوری، متناوب است با واقعیت زندگی خصوصی یک زوج و در آن رهایی و بی‌قیدی زبان خیالی، مدخلی است بر پریشانی‌های بی‌تجربگیِ جوانی.

---

۱. به ایتالیایی در متن: یک قصه

2. sexophobie

تیران سپید[1]

تیران سپید قهرمان نخستین رمان شهسواری ایبریایی، درحالی وارد صحنه می‌شود که بر اسبش خفته است. اسب کنار چشمه‌ای می‌ایستد تا آبی بیاشامد، تیران بیدار می‌شود و زاهدی سپید ریش را می‌بیند که کنار چشمه نشسته و کتابی می‌خواند. تیران قصد خود را برای پیوستن به جرگه‌ی شهسواران با زاهد در میان می‌گذارد. زاهد که روزگاری خود از شهسواران بوده، به جوان پیشنهاد می‌کند تا برای شناختن قواعد جرگه کمکش کند.

زاهد گفت، پسرم،
جرگه به تمام و کمال در این کتاب
مکتوب است و من گه گاه
آن را می‌خوانم تا مرحمت خداوند را نسبت
به خود در این جهان از یاد مبرم، چرا که
با تمام توان خود به جرگه‌ی شهسواری
احترام می‌گذارم و از آن حمایت می‌کنم.[2]

---

1. Tiran le Blanc

2. Hijo mio- dijo el hermitanio -/toda la orden está escrita en ese/libro, que lagunas veces leo para/ecordar la gracia que Nuestro Señor/me ha hecho en este mundo, puesto/que honraba y mantenia la orden de/caballeria con todo mi podor

نخستین رمان شهسواری اسپانیا، گویی از همان صفحات آغازین بر آن است تا به ما هشدار دهد که در هر کتاب شهسواری، فرض وجود یک کتاب شهسواری پیشین که قهرمان بدان نیاز دارد تا شهسوار شود، مستتر است. «جرگه به تمام و کمال در این کتاب مکتوب است»[۱]

از این اصل مسلم می‌توان به نتایج فراوانی رسید: حتا شاید این نتیجه که شهسواری پیش از کتاب‌های شهسواری هرگز وجود نداشته یا در اصل تنها در کتاب‌ها بوده است.

از این رو، می‌توان دریافت که آخرین میراث‌دار خصلت‌های شهسواری، دون کیشوت[۲]، کسی است که خود، خود را ساخته و تمام دنیای خود را منحصراً از ورای کتاب‌ها بنا کرده است. به محض آن‌که کورا[۳]، باربرو[۴]، سوبرینا[۵] و آما[۶] کتابخانه را به آتش می‌کشند، دیگر شهسواری وجود ندارد: دون کیشوت آخرین نمونه‌ی گونه‌ای بی‌جانشین است.

در این *کافر سوزان خانگی*، کشیش به هرحال کتاب‌های اساسی را همچون *آمادیس دوگولا*[۷] و *تیرانت ال بلانکو*[۸] و نیز اشعار منظوم ماتئو ماریا بوجاردو[۹] و آریوست[۱۰] (به زبان اصلی ایتالیایی و ترجمه که ارزش طبیعی‌شان[۱۱] را از دست می‌دهند) نجات می‌دهد. درباب این کتاب‌ها که بر خلاف سایرین، به دلیل رعایت اخلاق تبرئه شده بودند، به نظر می‌رسد که بخشش، بیش‌تر انگیزه‌های زیبایی‌شناختی داشته است؛ اما کدام انگیزه؟ می‌بینیم خصائلی که برای سروانتس[۱۲] مهم است (اما تا چه میزان می‌توانیم مطمئن باشیم که عقاید سروانتس بیش‌تر با آراء کشیش و سلمانی همساز است تا با عقاید دون کیشوت؟) اصالت ادبی (آمادیس[۱۳] از نظر هنری منحصر به فرد معرفی شده) و حقیقت بشری است (تیران سپید از آن جهت ستوده شده که «این‌جا شهسواران غذا می‌خورند، در بسترشان می‌خوابند و می‌میرند، و پیش از مرگ وصیت‌نامه‌ی خود را

---

1. Tot l´orde ésen aques llibre escrit
2. Don Quichotte
3. Cura
4. Barbero
5. Sobrina
6. Ama
7. Amadis de gaula
8. Tirante el Blanco
9. Matteo Maria Bojardo
10. Arioste
11. sunatural valor
12. Cervantes
13. únicoen su arte

مـی‌نویسند و دیگر کـارهایی کـه کـتاب‌های ایـن نـوع از گـفتنش سـرباز می‌زنند[1]». پس سروانتس (در این بخش سروانتس که خود را بازمی‌یابد، و غیره) به آن دسته از کتاب‌های شهسواری احترام می‌گذارد که از قـواعـد نوع ادبی بیش‌تر سرپیچی کرده باشند. اسطوره شهسواری دیگر چـندان اهمیت نـدارد، بـلکه مـهم ارزش کـتاب بـه عـنوان کـتاب است. ایـن مـعیار قضاوت در تضاد با معیار دون کیشوت (و آن بخش از سروانتس که خود را در قهرمانش بازمی‌یابد) قرار دارد، دون کـیشوتی کـه نـمی‌خواهـد بـین کتاب‌ها و زندگی تـمایزی قـائل شـود و مـی‌خواهـد اسـطوره را خـارج از کتاب‌ها بازیابد.

تکلیف دنیای رمان شهسواری چیست؟ آن گاه که روحـیه‌ی تـحلیل‌گر برای تعیین مرز میان قلمرو شگفت‌انگیز، قلمرو ارزش‌های اخلاقی و قلمرو واقـعیت بـاورکردنی وارد عـمل مـی‌شود. فـاجعه‌ای عـظیم کـه در آن، اسطوره‌ی شهسواری ناگهان در جـاده‌ی آفـتابی مـانش[2] حـل مـی‌شود؛ حادثه‌ای با برد جهان‌شمول است که در ادبیات سایر ملت‌ها همگونی ندارد. در ایتالیا و دقیق‌تر در دربارهای شـمال ایـتالیا، طـی قـرن گـذشته، هـمین روند پیش آمده بود؛ البته در شکلی کـم‌تر نـمایشی، مـانند تـصعید[3] ادبـی است. لوییجی پولچی،[4] مـاتئو مـاریا بـوجاردو[5] و آریـوست[6] در فـضای جشن و سرور عصر نوزایی[7]، با لحن‌های مضحکه‌گونه‌ی[8] شدید یا خفیف امـا بـا ردی از غـم غـربتِ افسـانه‌پردازی سـاده‌لوحانه و عـوامـانه‌ی *کانتاستوری*[9]؛ کسی به بقایای خشن تخیل شهسواری هیچ ارزشـی اطـلاق نمی‌کند، مگر فهرستی از مشکلات قراردادی. اما آسمانِ شعر برای دریافت روح آن باز می‌شود.

شاید یادآوری آن جالب باشد که سال‌ها پیش از سروانـتس، در سـال ۱۵۲۶، بـازهم بـه آتشـی بـرافـروخته برمی‌خوریم، برای سـوزانـدن کتاب‌های شهسواری یا دقیق‌تر بگوییم سـعی در گـزینشی بـرای انـتخاب

---

1. Aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas, y hacan testamento antes de su muerte, con ortras cosas de que los demás libros de èste género carecen
2. Manche
3. sublimation
4. Luigi Pulci
5. Mattéo Maria Bojardo
6. Arioste
7. Renaissance
8. Parodique
9. Cantastorie (احتمالاً قصه‌های عامیانه‌ای که با آواز خوانده می‌شد). م.

کتاب‌هایی که محکوم به سوختن در میان شعله‌ها می‌شوند یا نجات پیدا می‌کنند. سخن از متنی بسیار کم اهمیت و ناشناخته است: *اورلاندینو*[۱]، منظومه‌ی کوتاهی به زبان ایتالیایی اثر تئوفیلو فولنگو[۲] (که به نام مرلین کوکایی[۳] نیز با منظومه‌ی *بالدوس*[۴] شناخته می‌شود. این منظومه به زبان لاتینیِ به سخره گرفته[۵] آمیخته با لهجه‌ی مانتو[۶]، در نخستین سرود *اورلاندینو*، فولنگو نقل می‌کند که به پرواز درآمده و سوار بر پشت گوسفندی، توسط زن جادوگری به غاری در کوه‌های آلپ هدایت شد که در آن تاریخ نگاشته‌های حقیقی تورپن[۷] قالب افسانه‌ای تمام دوره‌ی *کارولنژین*[۸]، نگه‌داری می‌شد. با تقابل منابع، منظومه‌های م.م بوجاردو، آریسوت، پولچی و چیه‌کو دی فرارا[۹]، با وجود اضافاتی دلبخواه حقیقی به نظر می‌آید.

اما تریبسوندا، آنکروجا، و بووو[۱۰]
و سایرین، باشد که در آتش افکنده شوند
آن‌ها همه تقلبی‌اند و من آن‌ها را طرد می‌کنم
آن‌ها دشمن هر حقیقت‌اند
بوجاردو، آریوست، پولچی و چیه کو
صادقند و من نیز همانند آن‌ها[۱۱]

El verdaderi historiador Turpin[۱۲] که سروانتس هم آن را ذکر کرده، در بازی شاعران شهسواری ایتالیاییِ دوره‌ی نوزایی، مرجعی عادی بوده

---

1. Orlandino 2. Teòfilo Folengo 3. Merlin Cocai
4. Baldus
۵. ماکارونیک Macaronique، زبانی هجوآمیز با پسوندهای لاتینی آمیخته به زبان محلی.م.
۶. Mantoue مرکز ایالت لمباردیا در شمال ایتالیا. م.
7. Turpin
۸. Carolingien، منسوب به شارل‌مانی Charlemagne و سلسله‌ی پادشاهی او در فرانسه در قرون وسطی.م.
9. Cieco di Ferrara 10. Bovo, Ancroja, Trebisunda
11. Ma Trebisunda, Ancroja, eBovo/coll´altro resto al foco sian donate; / Apocrife son tutte, e le riprovo / come nemiche d´ogni veritate; / Bojardo, l´Ariosto, Pulci e´l cico/Autenticati sono, ed io co seco
۱۲. به ایتالیایی در متن، داستان‌های واقعی تورپن.م.

است. حتا آریوست، هنگامی که احساس می‌کرد که زیادی گنده‌گویی می‌کند، پشت اقتدار تورپن پناه می‌گیرد:

تورپن نیک که می‌داند حقیقت را می‌گوید.
اما پس از آن می‌گذارد مردمان آن‌چه را
می‌خواهند باور کنند،(باور کنند)،
از روژه[1] فتوحات خیره کننده‌ای نقل می‌کند
آن چنان که به شنیدن می‌توانید باور کنید که
دروغ می‌گوید[2].

سروانتس وظیفه‌ی تورپن افسانه‌ای را به سید حامد بن انجلی[3] اسرارآمیز نویسنده‌ی دست نوشته‌ی عربی واگذار می‌کرد و خودش را تنها مترجم او می‌خواند. اما سروانتس در جهانی عمل می‌کند که از آن پس به شکلی بنیادین متفاوت است: به عقیده‌ی او حقیقت باید تجربه‌ی روزمره، حس جمعی و نیز اصول دینی ضد ـ اصلاح را در نظر داشته باشد. برای شاعران ایتالیایی سده‌های پانزدهم و شانزدهم (تا تاس[4] که برای او مسأله پیچیده‌تر است)، حقیقت هنوز در وفاداری به اسطوره قرار دارد، درست مثل شوالیه دو لامانش[5].

این مسأله را همچنین نزد اسلاف او، همچون فولنگو که در میانه‌ی راهِ شعرِ عامیانه و شعر فرهنگی مانده، می‌بینیم: روح اسطوره که از ازل منتقل شده، در کتابی نمادین شده است، کتاب تورپن که سرچشمه‌ی همه‌ی کتاب‌هاست، کتابی فرضی که تنها از طریق جادو می‌توان بدان دست یافت (حتا بوجاردو هم به گفته‌ی فولنگو دوست زنان جادوگر بوده است)، کتابی جادویی به همراه داستان‌های جادویی.

در کشورهای زادگاه ادبیات شهسواری، یعنی فرانسه و انگلستان،

---

1. Roger
2. Il buon Turpin, che sa che dice il vero,/ e laseia creder poi quel ch´a l´uom piace, / narra mirabil cose di Ruggiero, / ch´ udendolo, il direste voi mendace (Orlando Furrioso XXVI, 23)
3. Cide Hamete Benengeli
4. Tass
۵. Chevalier de la Manche منظور دون کیشوت است. م.

سنت ادبی شهسواری دیگر خاموش شده بود. در انگلستان، در سال ۱۴۷۰ رمان توماس مالوری[۱] شکل قطعی گرفت، البته ناگفته نماند که با پری‌های الیزابتی[۲] اسپنسر[۳] تجسمی دوباره می‌یابد، در فرانسه، پس از آن‌که با شاهکارهای کِرتیَن دوتروا[۴] تقدیس ادبی زودرس را، در قرن دوازدهم تجربه می‌کند، کم‌کم رو به افول می‌رود. تجدید حیات ادبیات شهسواری در قرن شانزدهم بیش‌تر در ایتالیا و اسپانیا توجه را جلب می‌کند. هنگامی که برنال دیاز دل کاستیلو[۵] برای بیان شگفت‌زدگی کونکی‌زی‌تادورها[۶] در برابر تصویر دنیای بسیار باورنکردنی مکزیکِ موکتزوما[۷]، می‌نویسد: «ما می‌گفتیم که این شبیه چیزی شگفت‌انگیز است که در کتاب *آمادیس* نقل شده[۸]»، احساس می‌کنیم که جدیدترین واقعیت را با سنت متون بسیار کهن مقایسه می‌کند. اما با مقایسه تاریخ‌ها، درمی‌یابم که دیاز دل‌کاستیلو وقایعی را نقل می‌کند که در سال ۱۵۱۹ رخ داده یعنی زمانی که *آمادیس* هنوز از تازه‌های نثر بود... از این‌جا درمی‌یابیم که کشف دنیای جدید و فتوحات، در تخیل جمعی، با قصه‌های غول و سحر و جادویی همراه بود که بازار کتاب، انواع گوناگون آن را عرضه می‌کرد، همان‌گونه که نخستین پخش آثار دوره‌ی شهسواری فرانسوی در اروپا چند قرن پیش از آن، بسیج تبلیغاتی به نفع جنگ‌های صلیبی را همراهی کرده بود.

هزاره‌ای که به پایان می‌رسد، هزاره‌ی رمان بود. رمان‌های شهسواری در سده‌های یازده، دوازده و سیزده اولین کتاب‌های غیر دینی بودند که پخش آن‌ها نه تنها تأثیری عمیق بر دانشمندان که بر زندگی مردم عادی نیز داشت. گواه این موضوع دانته[۹] است که از فرانچسکا[۱۰]، نخستین شخصیت ادبیات جهان سخن می‌گوید که پیش از دون کیشوت و پیش از اِما بواری[۱۱] شاهد تغییر زندگی خود بر اثر خواندن رمان است. در رمان فرانسوی

---

1. Thomas Malory

۲. منظور الیزابت اول است. م.

3. Spencer
4. Chrétien de Troyes
5. Bernal Diaz Del Castillo

۶. Conquisitadors فاتحان اولیه آمریکا. م.

7. Moctezuma
8. Decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadis
9. Dante
10. Francesca

۱۱. Emma Bovary (شخصیت رمان مادام بواری اثر فلوبرم.)

لانسلو[1]، شوالیه‌ی گالئو[2]، گونیور[3] را مجاب می‌کند که لانسلو را ببوسد؛ در *کمدی الهی*[4]، کتاب *لانسلو* است که نقش گالئو را در رمان ایفا می‌کند و سرانجام فرانچسکا را قانع می‌کند تا اجازه دهد پائولو[5] ببوسدش. با برقراری هویتی مشترک بین شخصیت کتابی که بر سایر شخصیت‌ها اثر می‌گذارد (Galeotto fu il libro e chi lo scrisse «گالئو هم کتاب شد و هم کسی که کتاب ساخت[6]»). دانته نخستین عملیات سرگیجه‌آور فراادبی[7] را به انجام می‌رساند. در ابیاتی با فشردگی و ایجازی غیرقابل عبور، پائولو و فرانچسکا را دنبال می‌کنیم که «بدون کوچک‌ترین شکی» خود را به دست هیجانات خواندن رها می‌کنند، گاه‌گاه در چشمان یکدیگر می‌نگرند، رنگ‌شان می‌پرد و تا به آن‌جایی می‌رسد که لانسلو لبان گونیور را می‌بوسد (I desïaeto riso: «خنده‌ی خواهش»)، خواهش مکتوب در کتاب، خواهشِ حس شده در زندگی را ابراز می‌کند، پس زندگی به شکلی در می‌آید که در کتاب نقل شده:

La bocca mi bacio tuttò tremante... «[او] بسیار لرزان لبانم را بوسید...»

---

1. Lancelot
2. Galehaut
3. Guenièvre
4. La Divine Comédie
5. Paolo
۶. دانته، آگیه‌ری، دوزخ.
7. Metalittérature

گزیده‌ی کوچک هشت بیتی

به مناسبت پانصدمین سال تولد آریوست، از من پرسیدند *رولان خشمگین*[1] برایم چه معنایی داشته است. اما برای تعیین آن که علاقه‌ی من به این شعر، کجا، چه‌گونه و چه اندازه، بر نوشته‌های خود من تأثیر گذاشته، ناچارم برگردم به کاری که پیش از این انجام شده، حال آن‌که، در نظر من، روحیه‌ی آریوستی همیشه به معنای خیزش به جلو، بدون روی برگرداندن به عقب بوده است. به‌علاوه، فکر می‌کنم، آثارِ این علاقه آن اندازه آشکار است که خواننده بی‌واسطه آن‌ها را بیابد. پس ترجیح می‌دهم از این فرصت استفاده کنم تا دوباره منظومه را ورق بزنم و، کمی با پی‌گرفتن خط حافظه‌ام، کمی با سپردن خود به دست تقدیر، بکوشم گزیده‌ی شخصی خود را از هشت بیتی‌ها کامل کنم.

به نظر من لطافت طبع آریوست در ابیاتی است که خبر از ماجرای جدیدی می‌دهند. بارها این وضعیت با قایقی که به ساحل نزدیک می‌شود و برحسب اتفاق قهرمان در آن است، نشان داده شده:

رولان نگاهی می‌افکند به پیرامنش؛ از آن‌جا که نه پرنده است و
نه ماهی، نمی‌تواند از سد نمناک عبور کند. ناگهان قایق کوچکی
را می‌بیند که رو به پایین می‌آید؛ دختر جوانی سکان در دست

1. Roland le furieux

> دارد و با علائمی به شهسوار می‌فهماند که نزدیک می‌شود
> بی آن‌که بخواهد به ساحل برود[1]

آن بررسی که می‌خواستم انجام بدهم یا اگر من نکردم کس دیگری می‌تواند انجام بدهد، در خصوص این وضعیت است: ساحل دریا یا کرانه‌ی رودخانه‌ای، شخصی بر ساحل، یک کشتی در فاصله‌ی نزدیک که حامل خبر یا برخوردی است که ماجرای بعدی از دل آن بیرون می‌آید. (در برخی موارد، قضیه عکس آن است، قهرمان در قایق است و با شخصیتی برخورد می‌کند که بر ساحل است.)

فهرست قطعاتی که وضعیت‌های مشابهی را نقل می‌کنند، با هشت بیتی‌ای پایان می‌یابد که در نهایت ایجاز کلامی است، تقریباً یک لیمریک[2] (سرود سی، ۱۰):

> به زودی از مالاگا دور می‌شود و به شهری پا می‌نهد به نام الجزیوس نزدیک تنگه‌ی جبل‌الطارق، جبل‌التارق، چراکه به هردو نام خوانده می‌شود. در آن‌جا رولان در اندک فاصله‌ای از ساحل قایقی را می‌بیند که پر است از جماعتی شاد و برای تفریح بر آب آرام در خنکای نسیم صبحگاهی قایقرانی می‌کردند[3]

به این ترتیب موضوع جدیدی برای مطالعه مطرح می‌کنم که احتمالاً قبلاً انجام شده: نام‌های خاص منسوب به مناطق مختلف[4] در رولان خشمگین

---

1. Con gli occhi cerca or questo lato or quello/lungo le ripe il paladin, se vede/ (quando né pesce egli non è, né augello) / come abbia a por ne l´altra riva il piede:/ et ecco a sé venir vede un battello / su le cui poppe une donzella siede,/ che di volere a lui venir fa segno;/né lascia poi ch´arrivi a terra il legno/. (Orlando furioso, IX, 9)(ارلاندو خشمگین ۹، ۹)

۲. Limerick قطعه کوتاه نمایشی کمدی بسیار سبک که پس از ۱۹۰۰ در انگلستان بسیار باب شده بود.(م.)

3. Quind: partito venne ad una terra,/ Zizera detta, che siede allo stretto/ di Zibeltarro, o vuoi Zibelterra,/ che l´uno o l´altro nome le vien detto;/ ove una barca che sciogli da terra/ vide piena di gente da diletto/ che solazzando all´ aura matutina,/ giàper la tranquillissima marina. (ibid. XXX, 10)(همانجا، ۳۰، ۱۰)

4. Toponymie

که موجی از پوچی با خود به همراه دارد. به خصوص توپونیمی انگلیسی است که ابزار کلامی را، تفنن را در اختیار آریوست می‌گذارد. او خود را نخستین انگلیسی‌شناس ادبیات ایتالیا می‌دانست. به‌ویژه می‌توان نشان داد که اسامی با هماهنگی عجیب و غریب چرخه‌ای از تصاویر خارق‌العاده را به حرکت درمی‌آورد. مثلاً در بقایای مربوط به نشان‌های خانوادگی در سرود دهم، اوهامی به سبک ریمون روسل[1] دیده می‌شود(سرود دهم، ۸۱):

> شاهینی که فراز آشیانه‌اش بال می‌گشاید، از آنِ ریموند کنت دِونشایر[2] است. نشان زرد و سیاه حرمت خانواده‌ی ویگور[3] را پاس می‌دارد. نشان کنت دربی[4] تصویر سگ است؛ نشان کنت اکسفورد[5]، یک خرس، اسقف ثروتمند باث[6] صلیب سپیدی دارد و بر درفش آریمون[7] دوک سامرست[8]، بقایای صندلی شکسته بر زمینه‌ی مایل به خاکستری نقش بسته است[9].

به عنوان نمونه‌ای از قافیه‌های غیر معمول، بیت ۶۲ سرود سی‌ودوم را ذکر می‌کنم. در آن برادامانت[10] از مجموعه‌ی نام‌های آفریقایی جدا می‌شود تا وارد شرایط بد جوی زمستان در اطراف قصر ملکه‌ی ایسلند بشود. در منظومه‌ای چون رولان خشمگین که در کل از منظر اقلیمی پایدار است، این‌بخش ـ که با ناگهانی‌ترین سیر دمایی شروع می‌شود که می‌تواند درفضای یک هشت بیتی جای بگیرد ـ به خاطر جو بارانی‌اش بارز می‌شود:

> سرانجام برادامانت سرش را بلند کرد؛ خورشید شهرهای

---

۱. Raymond Roussel، نویسنده فرانسوی اواخر ۱۹، اوایل ۲۰ که به خاطر سبک خاص نگارشش، سورئالیست‌ها او را از پیش‌کسوتان خود می‌خوانند.

2. Devonshire 3. Vigore 4. Derby 5. Oxford

6. Bath 7. Arimon 8. Somerset

9. Il falcon che sul nido i vanni inchina,/ porta Raimonde, il conte di Devonia./ Il giallo e il negro ha quel di Vigorina;/ il can quel d´Ebra; un orso quel d´Osonia./ La Croce che là vedi cristallina,/ è del ricco prelato di Battonia./ Vedi nel bigio una spezzata sedia:/ è del duca Ariman di Sormosedia. (ibid. X, 81)(همانجا، ۱۰، ۸۱)

10. Bradamante

بوکوس[1] را پشت سرگذاشته و گویی با شیرجه‌ای در آغوش دایه‌ی باستانی خود، در آن سوی مراکش پنهان شده بود. اگر دختر امون[2] می‌خواهد زیر شاخسار درختچه‌ها بیاساید، تصمیمش نابخردانه است چرا که باد یخ زده به شدت می‌وزد، و آسمان، مالامال از ابر، به بارانی یا به پوشاندن زمین از برف در طول شب، تهدید می‌کند[3]

پیچیده‌ترین استعاره، به نظر من، بـه بـخش تـقلید از پـترارک[4] تـعلق دارد، اما آریوست تمام نیاز خود به حرکت را در آن وارد می‌کند، به نحوی که این بـند بـیش‌ترین حـد نـصاب جابه‌جایی فضایی بـرای تـوصیف حـالتی احساساتی است:

زن نگونبخت، از که شکوِه کنم جز ایـن خـواهش تـهی! ای خواهش پرمدعا، مرا تـا فـراز ابـرهای سـرزمین‌های دوردست می‌بری، تا بدان‌جا کـه بـال‌هایت شـعله‌ور مـی‌شوند و نـاتوان از این که نگـهم داری، رهـایم مـی‌کنی تـا از فـراز دشـت‌هـای آسمان فروافتم؛ پس آن‌گاه دوباره در آسـمان فـرازم مـی‌بری، دوبـاره خـود را بـه آتش مـی‌اندازی و مـن بـه ایـن عـذاب جاودانه محکومم[5]

هـنوز مـثالی از هشت بـیتی‌های اروتـیک ارائـه نکـرده‌ام، امـا بـخش‌های چشمگیر همه شناخته شده‌اند؛ و چون می‌خواستم انتخابم بـدیع‌تر بـاشد،

---

1. Bocchus 2. Aymon

3. Leva al fin gli occhi, e vede il sol che´ l tergo/ avea mostrato alle città di Bocco,/ in grembo alla nutrice oltr´a Marocco/e se disegna che la frasca albergo/ le dia ne´ campi, fa pensier di sciocco;/ che soffia un vento freddo, e l´aria grieve/ pioggia la notte le minaccia o nieve. (ibid, XXXII, 63)(همان جا ۳۲، ۶۳)

۴. Petrarque شاعر قرن ۱۴ ایتالیا که شاعران قرن ۱۶ فرانسه از او تقلید می‌کردند.

5. Ma di che debbo lamentarmi ahi lassa,/ fuor che del mio desire irrazionale?/ ch´alto mi leva, e si nell´aria passa,/ ch´arriva in parte ove s´abbrucia l´ale,/ poi non potendo sostener, mi lassa/ dal ciel cader; né qui finisce il male;/ che le rimette, e di nuovo arde: ond´io/ non ho mai fine al precipizio mio. (ibid., XXXII, 21) (همان‌جا، ۳۲، ۲۱)

ابیاتی سنگین را یافتم. در حقیقت، در لحظه‌های اوج جنسی، آریوست پادوایی استادی خود را از دست می‌دهد و تشدد از میان می‌رود. حتا در بخش‌هایی با ظریف‌ترین تأثیر اروتیک، چون بخش فیوریدسپینا[1] و ریچیاردتو[2] ظرافت بیش‌تر در داستان در نوسان کلی است تا در بندهای تک‌تک. حداکثر می‌توانم تکثیری از اعضا را نام ببرم که مانند اثر مهرهای ژاپنی[3] درهم‌اند: «آکانتِ[4] نرم‌پیکر ستون‌ها را ضعیف‌تر از آن در آغوش گرفته بود که ما یکدیگر را: و گردن‌هامان، ران‌هامان، بازوان‌مان، پاهامان و سینه‌هامان.»[5]

لحظه‌ی حقیقی اروتیک، از نظر آریوست، لحظه‌ی انجام نیست، بلکه لحظه‌ی انتظار، نگرانی اولیه و آغازین است. و آن‌جاست که به لحظه‌های اوج خود می‌رسد. بخش مربوط به جامه در کردن آلسینا[6]، بسیار مشهور است و همیشه نفس‌مان را می‌برد:

> [...] با این‌که نه پیراهن به برداشت و نه زیردامن، اما ردایی ساده بر چادری به غایتِ ظرافت و به سپیدی خیره کننده. روژه[7] معشوقه‌ی الهی خود را غرق بوسه می‌کرد؛ ردا باز شد و آلسینا به زیر آن چادری پیدا شد که بیش‌تر از بلوری شفاف که زنبق‌ها و سرخ‌گل‌ها را پنهان می‌کند، نمی‌پوشاند.[8]

عریانی زنانه‌ای که آریوست ترجیح می‌دهد، نه به سیاق رنسانس، وافر نیست؛ او می‌توانست سلیقه‌ی کنونی را برای پیکرهای نوباوگانی با رنگ‌مایه‌ای سپید/سرد داشته باشد. می‌توان گفت که حرکت هشت بیتی باید مانند ذره‌بینی که به یک مینیاتور نزدیک می‌شود، به سوی پیکر عریان برود و بعد از آن دور شود و بگذارد محو شود. برای آن‌که از مثال‌های شناخته

---

1. Fioridispina 2. Ricciardetto 3. Estampes 4. Acanthe

5. Non con più nodi i flessuosi acanti/ le colonne ci condanoe le travi,/ di quelli con che noi legammo stretti/e colli e fianchi e braccia e gambe e petti (ibid. XXV, 69) (همان‌جا ۳۵، ۶۹) 6. Alcina 7. Roger

8. [...] en che né gonna né faldiglia avesse;/ che venne avolta in un leggier zendado/ che sopra una camicia ella si messe,/ bianca e suttil nel più escellente grado./ Come Ruggiero abracciō lei, gli cesse/ il manto; e restō il vel suttile e rado,/ che non copria dinanzi né di dietro,/ piu che le rose o i gigli un chiaro vetro. (ibid, VII, 28) (همان‌جا ۷،۲۸)

خیلی دور نشویم، در منظره‌ی ـ عریانی المپیا[1]، منظره‌ای هست که بر عریانی فائق می‌شود:

سینه‌ی گردش، به نرمی عاج در تماس با دست، پیوند می‌زد؛ تلألو برف تازه را با سپیدی شیری که در سبدهای حصیری خریده می‌شود، فضای کوچکی، به‌سان دره‌ای بین دو تپه میان آن فاصله می‌انداخت، آن‌گاه که خورشید یخ‌ها را پس از یخبندان (زمستان) ذوب می‌کند[2].

این محصول زیبای سایه روشن و رنگ‌ها و تصاویر محو نباید از یادمان برود که یکی از بزرگترین ارزش‌های نظم روایی آریوست، دقتِ آن در توصیف جزئیات است. به عنوان شاهد غنای دقت فنی و توصیف جزئیات را که ممکن است در یک هشت بیتی بگنجد، تنها باید یکی از صحنه‌های نبرد تن‌به‌تن را برگزید. من به این بند، در سرود پایانی بسنده می‌کنم:

این یک، اسب جنگی‌اش را به پیش می‌راند، اما روژه با چربدستی خود را پس می‌کشد؛ با دست چپ لگام اسب را می‌گیرد و او را به گردِ خود می‌چرخاند، حال آن‌که می‌کوشد به دست راست بر بالای ران یا سینه‌ی سوار ضربه زند. جنگجوی عرب نوک تیغ دشمن‌اش را دوبار احساس کرد، یک‌بار بر ران و باردیگر بر پهلو![3]

اما نسبت به گونه‌ی دیگر، از ارائه‌ی جزئیات نیز نباید بی‌توجه بود:

---

1. Olympie

2. Vinceano di candor le nevi intatte,/et eran piu ch´avorio a toccar molli:/le poppe ritondette parean latte/che fuor dei giunchi allora allora tolli./Spazio fra lor tal discendea, qual fatte/esser veggiàn fra piccolini colli/l´ombrose valli, in sua stagione amene,/che´l verno abbia di nieve allora piene. (ibid., XI, 68) (همان‌جا ۱۱، ۶۸)

3. Quel gli urta il destrier contra, ma Ruggiero/o cansa accortamente, e si ritira,/e nel passare, al fren piglia il destriero/con la man manca, e intorno lo raggira;/e con la destra intanto al cavalliero ferisce il fianco o il ventre o il petto mira;/ e di due punte fe´sentirgli angoscia,/l´una nel fianco, e l´altra ne le coscia. (ibid,XLVI,126) (همانجا ۴۷، ۱۲۶.)

یعنی استدلال و برهانِ در قالب نظم که به صورت مشروح و دقیق به تمام موارد مرتبط می‌شود. برترین مهارت برهان که آن را سوفسطایی می‌خوانم، دفاع رنو[1] است که همانند وکیلی زبردست از گُنِیْور دفاع می‌کند که متهم به جرمی عشقی است و او هنوز از گناهکار و یا بی‌گناه بودنش اطمینان ندارد:

> تأیید آن‌چه نمی‌دانم، خطر خیانت به حقیقت را برایم دربرندارد؟ اما مصرانه می‌گویم که به چنین دلیلی، گنیور نباید مکافات شود؛ افزون بر آن نخستین صادرکننده‌ی آن حکم بی‌رحمانه، مردی ناعادل است، دیوانه‌ای که باید قانون وحشی‌اش لغو شود و قانونی بخردانه‌تر جایگزین آن شود[2].

دیگر کاری ندارم جز ارائه‌ی نمونه‌هایی از هشت بیتی خشن که در آن بیش‌ترین شقاوت و خونریزی گردآمده. تنها مشکل، انتخاب است: اغلب همان جمله‌بندی‌ها، همان ابیات مکرر و به‌تناوب آمده است. پس از بازبینی کلی، باید بگویم که حد نصاب شدت تلفات در یک هشت بیتی، در پنج سروده است:

> دو تن را از کمر و ران به دو نیم کرد و بدان گونه که پاهاشان بر زین ماند و بدن‌شان بر زمین افتاد؛ تنی دیگر را از وسط تا میان زین شکافته بود و دونیم ادامه‌ی راه داد؛ به سه دیگر در شانه‌های راست یا چپ ضربه زده و گردن ستبر و راست به سه نیم از میانه‌ی سینه‌ی چپ بیرون زده بود؛ ده تن دیگر را نیز از این سو و آن سو از دم تیغ گذراند[3]

---

1. Renaud

2. Non vo, già dir che´ elle non l´abbia fatto;/che nol sappendo, il falso dir potrei:/dirō ben che non de´ per simil atto/ punizïon cadere alcuna in lei;/e dirò che fu ingiusto o che fu matto/chi fece prima li statuti rei;/e come iniqui rivocar si denno,/e nuova legge far con miglior senno. (ibid. IV, 65) (همان‌جا ۴، ۶۵)

۳. رولان خشمگین، ترجمه‌ی ساده‌ی لوحانه‌ای از ایتالیایی به فرانسه آخرین چاپ همراه با «ادامه» و «پنج سروده» توسط گابریل شاپویی تورانژو Tourangeau، Gabriel Chapuis، دبیر مترجم پادشاه لیون، پیر ریگو Pierre Rigaud، ۱۶۰۸.

بلافاصله متذکر شویم که خشمِ کشتار، ضایعه‌ای پیش‌بینی نشده به همراه داشت: تکرار واژه lato که با معنایی مشابه قافیه شده است، خطایی است که نویسنده فرصت اصلاح آن را نداشته است. اگر بیش‌تر باریک شویم، می‌بینیم تمام بیت آخر، در فهرست زخم‌ها که در بند مرور می‌شود، خود نیز تکرار است. چرا که دو شقه شدن پیش از این آمده است. مگر آن‌که این تمایز درنظر باشد: حال آن که بدیهی است سه قربانی پیشین از عرض کشته شده‌اند، ده نفر آخری احتمالاً ضربه‌ای از پهلو دریافت کرده‌اند. به‌کارگیری واژه lato در بیت آخر، به نظرم در معنای «پهلو» به‌جاتر است. حال آن‌که «پهلو» در بیت ماقبل آخر به سادگی می‌توانست باکلمه‌ی‌دیگری که با «ato» ختم شود مثل costato و به این صورت: costatot: sotto poppa a mezzo del costato درآید. تصور می‌کنم اگر آریوست همچنان بر بازمانده‌ی «پنج سروده» کار می‌کرد، همین تصحیح را انجام می‌داد.

با این مشارکت فروتنانه و دوستانه در کار شاعر که در حال رشد است، به ادای احترام خود به او پایان می‌دهم.

Dui ne parti fra la cintura e l´anche:/restâr le gambe in sella e cadde il busto;/da la cima del capo una divise anche/fin su l´arcion, ch´andō in dui pezzi giusto;/tre ferì sulle spalle o destre o manche;/e tre volte uscì il colpo acre e robusto/sotto la poppa dal contrario lato/dieci passō da l´uno a l´altro lato. (cinque canti, VI, 7)
(پنج سروده، ۶، ۷)

ژروم کاردان[1]

هملت[2] هنگام ورود به صحنه در پرده‌ی دوم، کدام کتاب را می‌خواند؟ در پاسخ به سؤال پولونیوس[3] می‌گوید: «کلمات، کلمات، کلمات» و حس کنجکاوی ما ارضا نمی‌شود. اما اگر بخواهیم در تک‌گویی «بودن یا نبودن»، هنگام ورود شاهزاده‌ی دانمارکی به صحنه‌ی بعد، ردی از آخرین خوانده‌هایش را بگیریم، می‌بایست کتابی باشد که در آن بحثی است درباب مرگ در خواب، موقعِ خواب دیدن یا جز آن.

اما در بخشی از کتاب در *باب تسلی*[4] نوشته‌ی ژروم کاردان که در سال ۱۵۷۳ به انگلیسی ترجمه شده است و به کنتِ اکسفورد[5] اهدا شده بود و درنتیجه در محافلی که شکسپیر بدان‌ها رفت و آمد داشت، شناخته شده بود، بحث گسترده‌ای در این موضوع شده است، دو جمله در آن می‌خوانیم: «به‌طور حتم شیرین‌ترین خواب، عمیق‌ترین آن است، زمانی که به مرده‌ای ماننده‌ایم و هیچ خوابی نمی‌بینیم، حال آن‌که خواب سبک، آشفته و همراه با نگرانی است که حالات نیمه‌خواب آن را قطع می‌کند و کابوس و توهم آن را دربرمی‌گیرد، همان‌گونه که اغلب برای بیماران پیش می‌آید.»

شاید به‌سان برخی خبرگان کتب مرجع شکسپیری، این کافی نباشد تا بتوان نتیجه گرفت کتابی که هملت می‌خواند بی‌تردید اثر کاردان است. و این رساله‌ی کوچک فلسفی اخلاقی به اندازه‌ی کافی بارز نیست تا سکویی باشد برای برخورد بین او و ویلیام شکسپیر. با این حال، تصادفی نیست که در

---

1. Jérôme Cardan
2. Hamlet
3. Polonius
4. De Consolatione
5. Comte d´Oxford

این صفحات سخن از خواب و رؤیا است. کاردان در جای جای اثرش بر خواب‌ها تأکید می‌کند، به‌ویژه بر خواب‌های خود: آن‌ها را توصیف، تفسیر و تعبیر می‌کند. تنها به این دلیل نیست که با مشاهده‌ی وقایع از سوی یک دانشمند و استدلال یک ریاضی‌دان می‌کوشد راهی باز کند از میان زندگیِ متأثر از احساس قبل از بروز، نشانه‌های سرنوشتی که ستارگان، تأثیرات سحرآمیز و مداخله‌ی شیاطین رقم زده‌اند، اما دلیلی دیگر نیز دارد و آن این که ذهن او هیچ‌یک از پدیده‌های کاوش عینی را و کم‌تر از آن، پدیده‌های پنهان‌ترین ذهنیت را از نظر دور نمی‌کند.

شاید گوشه‌ای از دل‌نگرانی کاردان به‌عنوان انسان، از ورای ترجمه‌ی انگلیسی از زبان لاتینیِ دشوار او منعکس شده است. شهرت کاردان در اروپا به‌عنوان پزشک که در معروفیت آثارش، که به تمام زمینه‌های قابل شناخت، نظری می‌افکند، از این پس، معنی‌دار می‌شود و به ما اجازه می‌دهد بین کاردان و شکسپیر مشخصاً در حاشیه‌ی دانش او ارتباطی برقرار کنیم که بعدها، کاشفان روان‌شناسی، درون‌نگری و اضطراب وجودی، چارچوب این زمینه‌ی مبهم را بررسی کنند. کاردان زمانی به این حیطه وارد می‌شود که هیچ یک از این‌ها هنوز نامی نداشتند و تحقیق او در چارچوب طرح روشنی نبود، بلکه از نیازی درونی، پیوسته و نامشخص مایه می‌گرفت.

در این زمینه، ما، امروز چهار سده پس از مرگ ژروم کاردان خود را به او نزدیک احساس می‌کنیم، بی‌آن‌که نه از اهمیت کشفیات، اختراعات و آن‌چه پیشاپیش درک می‌کرد و او را در ردیف بنیان‌گذاران رشته‌های مختلف قرار می‌دهد بکاهیم و نه از شهرت همیشگی‌اش به‌عنوان جادوگر و صاحب نیروهای اسرارآمیز، که خود نیز گاهی با افتخار و گاهی با تعجب، شدیداً به آن دامن می‌زد.

خود زندگی‌نامه‌ای (*در باب زندگی خود*)[1] که کاردان درست پیش از مرگ می‌نویسد، کتابی است که او را به‌عنوان یک شخصیت و یک نویسنده زنده نگه داشته است. نویسنده‌ای ناموفق، حداقل برای ادبیات ایتالیایی، زیرا اگر می‌کوشید به جای نوشتنِ کل اثر خود به لاتینی (که به نظرش،

---

1. *De propria vita*

شرط رسیدن به جاودانگی بود) به زبان محاوره‌ای بنویسد (و قطعاً به یک ایتالیایی سخت و درهم از نوع زبان لئوناردو[1] می‌رسید)، ادبیات قرن شانزدهم ما، با کاردان، صاحب نویسنده‌ای کلاسیک نمی‌شد، بلکه نویسنده‌ای عجیبِ دیگر به سایرین اضافه می‌شد که بیش‌تر به‌خاطر در حاشیه بودنش نمایانگر قرن خود بود. حال آن‌که، اثر او که در اقیانوس وسیع لاتین‌زدگی عصر نوزایی تنها به‌صورت کتابی مانده است که دانشمندان قادر به خواندن آنند و این نه از آن روست که زبان لاتینی‌اش پراکنده است، همان‌گونه که منتقدین‌اش ادعا می‌کنند (برعکس، نوشته‌اش هرچه بیش‌تر مُقَطَع و سرشار از اصطلاح‌های مخصوص زبانی باشد، بیش‌تر ذوق خواننده را برمی‌انگیزد)، فقط به این علت که زبان لاتینی، ما را به‌گونه‌ای وادار به خواندنش می‌کند که گویی پشت شیشه‌ای ضخیم قرار دارد.

او می‌نوشت نه از آن رو که دانشمندی بود و باید تحقیقات خود را منتقل کند، نه فقط به این خاطر که نویسنده‌ای چند بعدی بود که به دائره‌المعارف جهانی گرایش داشت، نه به این دلیل که شوق نوشتن داشت و از میل پرکردن برگی از پی برگ دیگر می‌سوخت، بلکه به این دلیل که نویسنده‌ای بود که با کلمات پی‌جوی چیزی بود که از کلمات می‌گریخت. در زیر بخشی از خاطرات کودکی‌اش را می‌آوریم که می‌توانیم در منتخب آثار کاملی از اسلاف پروست بگنجانیمش: توصیف اوهام و رؤیاهایی با چشم باز یا رشته‌ای از تصاویر و خیالات ناشی از داروهای روان‌گردان که ـ در چهار تا هفت سالگی ـ صبح‌ها در بستر به سراغش می‌آمد. کاردان می‌کوشد با دقت بسیار پدیده‌ی توضیح‌ناپذیر و در عین حال وضعیت روحی خود را دربرابر «صحنه‌ی دل‌انگیزی» توضیح دهد.

> تصاویری هوایی می‌دیدم که گویی از حلقه‌های خردی به‌سان حلقه‌های زره[2] تشکیل شده بود، با این‌که تاکنون هرگز آن را ندیده بودم و از گوشه‌ی راستِ پایینِ تخت به‌آرامی در مسیری نیم‌دایره بالا می‌آمدند و به جانبِ چپ می‌رفتند و ناپدید

---

۱. Léonardo، مقصود لئوناردو داوینچی است. م.

2. Lorico

می‌شدند: کاخ‌ها، خانه‌ها، حیوانات، اسب‌ها با سوار، سبزه‌ها، درخت‌ها، سازهای موسیقی، نمایش‌ها، مردانی با لباس‌های گونه گون، به‌ویژه نوازندگان شیپور بی آن‌که صوت و صدایی شنیده شود، و نیز سربازان، جمعیت، مزارع، اشکالی که پیش‌تر دیده نشده بود، بیشه و جنگل، تلی از چیزهای درهم که بی‌اختلاط با یکدیگر می‌لغزیدند و یکدیگر را می‌راندند. تصاویری شفاف اما نه به‌سان اشکال بی‌هوده‌ی ناموجود، و در عین حال شفاف و کدر، تصاویری که تنها رنگی می‌خواهند تا کمال یابند اما با این حال تنها از جنس هوا نبودند. آن‌چنان از تماشای دقیق این معجزات حظ می‌برم که یک‌بار عمه‌ام پرسید: «به چه می‌نگری؟» و من خاموش شدم، از ترس آن‌که اگر سخن بگویم، بانی این فر و شکوه، هرچه که باشد، آن را موهن بداند و مرا از این جشن و سرور براند.

در خودزندگی‌نامه، این بخش در فصلِ خواب‌ها و ویژگی‌های طبیعی غیرعادی خود او آمده است: به‌دنیا آمدن با موهای بلند، سرد شدن پاهایش در شب، عرق گرم در شب، دیدن خواب تکراری خروسی در آستانه‌ی گفتن چیزی تهدیدآمیز، دیدن ماه نورانی دربرابر خود، هربار که پس از حل مسأله‌ای دشوار چشم از کاغذ بلند می‌کند، متصاعد کردن بویی آمیخته از گوگرد و کندر، آن‌چنان‌که هربار در میانه‌ی کارزار حضور دارد نه مجروح می‌شود نه کسی را مجروح می‌کند نه می‌تواند مجروحی را ببیند، به‌گونه‌ای که با درک این توانایی (که به انواع گوناگون تکذیب می‌شود) با قلبی آسوده خود را در جرگه‌ی تمام زد و خوردها و شورش‌ها می‌افکند.

بر سراسر خودزندگی‌نامه دلمشغولی مستمرش نسبت به خود مستولی است، برای خصلت منحصر به فرد خود و سرنوشتش که طبق قاعده‌ی نجوم انباشتی از خصوصیات پراکنده‌ی فرد، سرچشمه و دلیل خود را درصورت فلکیِ هنگام تولد خود می‌یابد.

کاردانِ ضعیف و رنجور توجهی سه‌بعدی به سلامتی خود دارد: توجه یک پزشک، یک منجم و یک مالیخولیایی، یا به گفته امروزی‌ها، توجه بیماری که در اثر ناراحتی روانی، به بیماری جسمانی مبتلا می‌شود. پرونده‌ی او تا

آخرین حد ممکن دقیق است چنان که در آن هم بیماری‌هایی ذکر شده که مدت‌های طولانی او را بین مرگ و زندگی نگه می‌داشته و هم جوش کوچک نوک سیاه ناچیزی که بر صورتش پیدا می‌شد.

این‌ها مواد اولیه یکی از فصل‌های نخستین *De propria via*[1] را تشکیل می‌دهد که خودزندگی‌نامه‌ای موضوعی است: فی‌المثل، پدر و مادرش (مادرم، قد کوتاه، چاق، مؤمن، زودخشم، با حافظه و هوشی برتر)[2]، تولد و ستاره‌هایش، چهره‌ی مادی، (دقیق، بی‌رحم که از نوعی نارسیسیم (خود شیفتگی) وارونه لذت می‌برد)، تغذیه و عادت‌های جسمی، کمالات و عیوب، چیزهایی که پیش از همه از آن‌ها لذت می‌برد، علاقه‌ی وافرش به قمار (تاس، ورق، شطرنج) شیوه‌ی پوشیدن لباس، راه رفتن، دین و انجام اعمال مذهبی، محل‌های سکونت، فقر و زیان‌هایی که میراثش متحمل می‌شود، خطرات و حوادثی که با آن مواجه شد، کتاب‌هایی که نوشته، تشخیص‌ها و درمان‌های موفق در حرفه‌ی پزشکی‌اش، و غیره...

روایت تاریخ‌شماری زندگی تنها فصلی از کتاب را اشغال کرده و این برای یک زندگی پرحادثه بسیار کم است. اما بخش‌های بسیاری در دیگر فصول کتاب به تفضیل بیش‌تری نقل شده‌اند، از حوادث قماربازی‌هایش در دوران جاافتادگی (در آن زمان، شطرنج را بر سر پول بازی می‌کردند و او که شطرنج‌بازی شکست‌ناپذیر بود) وسوسه می‌شود طبابت را رها کند تا از راه قمار امرار معاش کند)، تا سفر خارق‌العاده‌اش در سراسر اروپا برای رفتن به اسکاتلند که اسقف اعظمِ مبتلا به آسم درانتظار مداوایش بود(پس از چند تلاش بی‌ثمر، کاردان با منعِ استفاده از بالش و تشکِ پر برای اسقف اعظم موفقیتی در مداوای او کسب می‌کند) و سرنوشت فاجعه‌بار پسرش که به خاطر قتل همسر، گردنش رامی‌زنند.

کاردان بیش از دویست اثر در زمینه‌ی پزشکی، ریاضیات، فیزیک، فلسفه، دین و موسیقی نوشته است. (تنها به هنرهای فیگوراتیو نپرداخته است، گویی سایه‌ی لئوناردو داوینچی[3]، که در بسیاری از جنبه‌های ذهنی شباهتی به او داشت، برای پوششِ این زمینه کافی بود.) او همچنین قطعه‌ای

---

۱. زندگی من
2. Mater fuit iracunda, memoria et ingenio pollens, parvae staturae, pinguis, pia
3. Léonard de Vinci

در مدح نرون[1]، نقرس، یک رساله در باب املاء، رساله‌ای درباب بازی‌های تصادف[2] نوشته است. این اثر از آن رو نیز اهمیت دارد که نخستین متن نظریه‌ی احتمال است: این یکی از دلایلی است که به غیر از بخش‌های فنی، دلپذیر و با اطلاعات بسیار غنی است و به نظرم آخرین مقاله درباره‌ی کاردان است که تا به امروز چاپ شده است *کاردان، دانشمند قمارباز: آیا راز او این‌جا بود؟* یقیناً زندگی و آثارش به یک رشته بازی پی‌درپی بر سر برد و باخت شباهت دارد. علوم عصر نوزایی دیگر برای کاردان واحدی هماهنگ از عالم فلکی و عالم صغیر نیست، بلکه کنش و واکنش متقابل و پیوسته‌ی «حدوث و وجوب» است که در گونه‌گونی بی‌نهایتِ اشیاء، در منحصر به فردیِ بسیط افراد و پدیده‌ها منکسر می‌شود. حرکت جدید دانش بشری آغاز شده و بیش‌تر بر آن است که جهان را جزءبه‌جزء پیاده کند تا آن را به صورت یک کل حفظ کند.

> هملت همچنان که کتابش را در دست دارد می‌گوید: این معماری شگرف که زمین نام دارد، در نظرم دماغه‌ی مرتفع سترونی می‌نماید، و این سایبان بی‌کاستی، هوا، این آسمان زیبا که محکم بر فراز سر ما آویخته است، این گنبد پرشکوه که طلای گداخته بر ارزشش افزوده، برای من چیزی نیست جز توده‌ای از بخارهای شوم طاعون‌زا...

1. Neron
2. De ludo aleae

کتاب بزرگ طبیعت[۱]

مشهورترین استعاره‌ی اثر گالیله[۲] ــ که هسته‌ی فلسفه‌ی جدید را نیز در بردارد ــ استعاره‌ی کتاب طبیعت است که به زبان ریاضی نوشته شده است.

> فلسفه در کتاب عظیمی نگاشته شده که همیشه دربرابر چشمان‌مان گشوده است، مقصودم جهان است، اما آن را درنمی‌یابیم جز آن‌که در فراگیری زبان آن بکوشیم و حروف آن را بازشناسیم. آن کتاب به زبان ریاضی و حروف آن مثلث‌ها، دایره‌ها و دیگر اشکال هندسی است، بی آن‌ها، فهم یک کلمه از آن برای بشر ناممکن است. بی آن‌ها، سرگردانی بی‌هوده‌ای است در هزارتویی تاریک[۳]

تصویر کتاب جهان، پیش از گالیله، از فیلسوفان قرون وسطی تا نیکلاس دوکوئس[۴] و مونتنی[۵]، تاریخی طولانی دارد و هم‌عصران گالیه همچون فرانسیس بیکن[۶] و توماسو کامپانلا[۷] آن را به کار گرفته‌اند. در اشعار کامپانلا که یک سال پیش از «معیر» درمی‌آید، قصیده‌ای است که با این کلمات شروع می‌شود:

---

۱. این متن مستقیماً به زبان فرانسوی نوشته شده است.

2. Galilée

۳. *L´Essayeur de Galilée*، معیَّر گالیله.

4. Nicolas de Cues 5. Montaigne 6. Francis Bacon

7. Tommaso Campanella

«جهان، کتابی است که در آن، خرد جاودانه دریافت‌های خویش را نگاشته است...»

پیش از این در *تاریخ و اثبات‌ها در باب لکه‌های خورشیدی* (۱۶۱۳)، یعنی ده سال قبل از معیر، خواندن مستقیم را (کتاب جهان) در برابر خواندن غیرمستقیم (کتاب ارسطو) قرار می‌داد. اهمیت این قطعه از آن‌جاست که گالیله نقاشی آرچیم‌بولدو[1] را با قضاوت‌های نقادانه که به‌طورکلی برای نقاشی معتبر است(و گواهی است بر ارتباط او با هنرمندان فلورانسی مثل لودوویکو چی‌گولی[2]، به ویژه با تأملاتی درباره‌ی ترکیب‌بندی که می‌توان با آن‌چه بعداً می‌خوانیم مقایسه کنیم.

> آنانی که هنوز در مخالفتِ من سخن می‌گویند، هر چند مدافع سرسخت جزئیات کوچک ارسطویی‌اند، اینان، تا آن‌جا که من درمی‌یابم، افکارشان از آغاز تحصیلات بدین‌گونه تربیت و تغذیه شده است که ممارست فلسفی چیزی نیست و نمی‌تواند باشد مگر ممارست فراوان در متون ارسطو، به‌نحوی که بتوان سریعاً این‌جا و آن‌جا تعداد زیادی از آن‌ها راگرد آورد، و بدین ترتیب ایشان نمی‌خواهند چشم از این صفحات برگیرند، گویی کتاب بزرگ جهان را طبیعت تنها برای آن نوشته است که کسی جز ارسطویی که چشمانش می‌بایست همه‌ی آینده را می‌دیده، نخوانداش. آنانی که به این قوانین بسیار خشک گردن می‌نهند، قیدهایی را به‌خاطرم می‌آورند که نقاشان بوالهوس از سر بازی به آن پایبنداند: نشان دادن چهره‌ی انسان یا هر تصویر دیگری با گردآوردنِ یا وسایل کشاورزی، یا میوه‌ها، یاگل‌های یک فصل مشخص؛ کار شگفتی که چون از سر بازی است، زیبا و دلنشین است و گواه استعداد هنرمند؛ اما اگر کسی این روش نقاشی را در تمام طرح‌های خود به‌کار برد و خواست نتیجه‌ی جهان‌شمول بگیرد که روشی تقلیدی، ناقص و قابل انتقاد است، قطعاً آقای چی‌گولی و سایر نقاشانِ به‌نام ریشخندش خواهند کرد.

---

1. Arcimboldo
2. Ludovico Cigoli

بعد جدیدی که گالیله به استعاره‌ی کتاب جهان می‌افزاید. توجه‌اش به الفبای خاص آن است، به «حروفی که با آن‌ها نوشته شده است.» پس می‌توان مشخص کرد که دستاورد راستین استعاره‌ای، بیش از آن که بین جهان و کتاب برقرار شود، بین جهان و الفبا به‌وجود می‌آید. طبق این بخش گفت‌وگو بر سر دو *نظم بزرگ جهان* (روز دوم)، الفبا، جهان است:

> کتابی کوچک دارم، بسیار کوتاه‌تر از ارسطو یا اوید[1]، این کتاب همه‌ی علوم را در خود دارد و نیاز به مطالعه طولانی است تا تصویری کامل و بی‌نقص از آن بیابیم: آن کتاب الفباست که می‌تواند به شکلی منظم صامت‌ها و مصوت‌ها راگردآورد و صحیح‌ترین پاسخ‌ها را به تمام پرسش‌ها بیابد و نیز آموزه‌هایی در زمینه‌ی علوم و کلیه‌ی هنرها استنتاج کند. دقیقاً از این رو، یک نقاش با رنگ‌های گونه گون ساده که در کنار هم بر تخته‌ی رنگش قرار دارد، قادر است با آمیختن کمی از یکی با دیگری و کمی از سومی، آدم‌ها، گیاهان، بناها، پرندگان، ماهی‌ها را به تصویر بکشد و در یک کلام، تقلیدی کند از تمام چیزهای مرئی؛ اما بر تخته‌ی رنگ او نه چشم است، نه پر، نه فلس، نه برگ و نه سنگ. برعکس هیچ یک از آن‌چه می‌خواهد تقلید کند، و هیچ یک از اجزا، اگر می‌خواهد همه‌چیز را با رنگ نشان دهد، نباید بر تخته‌ی رنگ باشد. فی‌المثل اگر روی آن پر داشت، تنها می‌توانست برای ترسیم پرنده و یا دسته‌ی پر تزئینی کلاه از آن استفاده کند.

وقتی گالیله از الفبا سخن به میان می‌آورد، منظورش نظامی ترکیبی است که قادر است کثرت جهان را نشان دهد. می‌بینیم گالیله در این‌باره حتا دست به مقایسه‌ای با نقاشی می‌زند: ترکیب حروف الفبا معادل ترکیب رنگ‌ها بر تخته‌ی رنگ است. البته همچنان که مشاهده می‌شود سخن از ترکیبی است که در سطحی متفاوت در تابلوهای آرچیم بولدو در نقل قول پیشین: ترکیب

1. Ovide

اشیای معنادار (تابلو آرچیم‌بولدو، کلاژ یا تجمع پر، توارد نقل‌قول‌های ارسطویی) نمی‌تواند کلیتی از واقعیت را نشان دهد. برای رسیدن به این هدف باید از ترکیب عناصر خرد نظیر رنگ‌های ساده یا حروف الفبا استفاده کرد.

در بخش دیگری از گفت‌وگو[1] (در انتهای روز نخست) که در ستایش اختراعات بزرگ اندیشه‌ی بشری است، الفبا والاترین جایگاه را دارد. در این‌جا نیز سخن از ترکیب است و نیز سرعت ارتباط، دیگر مضمون مهم گالیله، سرعت است.

> اما در ورای تمام این اختراعات شگفت‌انگیز، آن‌که قادر است نهانی‌ترین افکار خود را به دیگری، در هر فاصله‌ی زمانی و مکانی انتقال دهد از چه برتری ذهنی بهره دارد! صحبت با آن‌هایی که در هندوستان[2]، با آن‌هایی که هنوز زاده نشده‌اند و هزار یا ده هزار سال دیگر به‌دنیا می‌آیند! و با سهولت بسیار! با گردآوری گوناگون بیست حرف کوچک بر صفحه‌ی کاغذ! این است مهری بر پای تمام اختراعات تحسین‌برانگیز بشری [...]

اگر آن بخشِ معیر را که در آغاز نقل کردم، با امعان به آن‌چه اخیراً ذکر شد،دوباره بخوانیم، بهتر درمی‌یابیم چه‌گونه در نظرگاه گالیله، ریاضیات وبه‌ویژه هندسه نقشی الفبایی دارند. این مسأله به روشنی در نامه‌ای که فورتونیو لیچتی[3] در ژانویه ۱۶۴۱ (یک سال پیش از مرگ) نوشته، بیان شده است.

> در نظر من، به‌راستی کتاب فلسفه مدام دربرابر چشمان‌مان گشوده است؛ اما از آن‌جا که با حروفی متفاوت با الفبای ما نگاشته شده، همگان قادر به خواندن آن نیستند؛ حروف این

---

1. Dialogue

۲. Indes، به جمع منظور سرزمین‌های مستعمره‌ی انگلستان در هند است.

3. Fortunio Liceti

> کتاب از مثلث‌ها، مربع‌ها، دایره‌ها، کره‌ها، حجم‌ها، مخروطات و سایر اشکال ریاضی، کاملاً متناسب با چنین خوانشی، تشکیل شده است.

می‌توان مشاهده کرد که گالیله در برشماری اشکال، در عین مطالعه‌ی آثار کپلر[1]، حرفی از بیضی به میان نمی‌آورد. آیا از آن روست که می‌خواهد ترکیب‌بندی خود را از اشکال ساده شروع کند؟ یا جدالش با الگوی بطلمیوسی هنوز در اندیشه‌ی کلاسیکِ نسبت و تکامل جریان دارد که در آن دایره و کره تصاویر برترند؟ مسأله‌ی الفبای کتاب طبیعت بسته به اشرافیت اشکال است، همان‌گونه که در این بخش از تقدیم‌نامه‌ی *گفت‌وگو بر سر دو نظام بزرگ جهان* خطاب به دوک بزرگ توسکانی می‌خوانیم:

> با ارتقاء سطح نگاه‌ها، آدمی بارز می‌شود؛ برای ارتقاء آن‌ها باید خیره شویم به کتاب بزرگ طبیعت، که فلسفه هدف آن است. آن‌چه قادریم در آن بخوانیم پیوسته زیبا و بسیار متناسب و هماهنگ با قدرت مطلق هنرور تعالی[2] است؛ اما هنرش در برخی موضوعات ساده‌تر و شایسته‌تر، برای مطالعه بهتر می‌درخشد. تکوین جهان می‌تواند سرآمد ترس از طبیعت باشد: از آن‌جا که همه‌چیز را در بر می‌گیرد، بزرگی‌اش برتر از همه است؛ از آن‌جا که همه چیز را تنظیم می‌کند و نگه می‌دارد، اشرافیت او نیز از همه فراتر می‌رود. اما، چنان‌چه کسانی از نظر ذهنی از دیگران برتر می‌نشینند که بطلمیوس[3] و کپرنیک[4] از آن جمله بودند، نگاه‌شان را بس فراتر می‌برند تا به تکوین جهان برسند و به عنوان فیلسوف در این کتاب بزرگ غور کنند.

این است سؤالی که گالیله برای اعمال طنز بر روش کهن تفکر، بارها برای خود مطرح می‌کند: آیا اشکال هندسی منتظم اشرافی‌تر و کامل‌تر از اشکال

---

1. Kepler

۲. مقصود خدا.م.

3. Ptolemée

4. Coperic

طبیعی استقرایی و تصادفی و غیره‌اند؟ این مسأله به‌ویژه درباره‌ی غیرمنتظم بودن ماه بحث‌انگیز می‌شود: نامه‌ای در دست است از گالیله به گالانزونه گالانزونی[1] که کاملاً به این موضوع می‌پردازد؛ اما به نقل این بخش از معیر *گالیله* بسنده می‌کنیم:

> و اما آن چه که به من مرتبط است، از آن‌جا که هرگز تاریخ‌نگاری‌های خصوصی و عناوین اشرافیت اشکال را مطالعه نکرده‌ام، نمی‌دانم کدامین آن‌ها کم یا بیش اشرافی، کم یا بیش کامل است؛ اما بر این باورم که همگی، به نوعی دیرینه و اشرافی یا بهتر بگویم، اشرافی‌تر و کامل‌تر از غیراشرافی و ناکامل بودن‌شان، نیستند، زیرا، البته اگر مسأله ساختمان است، مربع‌ها کامل‌تر از کُره‌اند، اما اگر موضوع غلتیدن و هدایت ارابه‌هاست، دایره‌ها از مثلث‌ها کامل‌ترند. و اما در خصوص سارسی[2]، او می‌گوید که من ادله‌ی فراوانی برای اثبات ناهمواری سطح مقعر آسمان ارائه کرده‌ام، زیرا معتقدم که ماه و دیگر سیارات (اجرام آسمانی، نیز از آسمان اشرافی‌تر و کامل‌ترند) سطوحی ناهموار، زبر و نابرابرند، اما اگر چنین است چرا این نابرابری در شکل آسمان مشاهده نمی‌شود؟ سارسی خود می‌تواند آن‌گونه به این پرسش پاسخ دهد که در جوابِ کسی خواهد گفت که قصد دارد به او ثابت کند که دریا باید پر از تیغ و فلس ماهی باشد زیرا وال‌ها، تُن‌ها و سایر ماهیانی که دریا مملو از آن‌هاست، چنین‌اند.

گالیله به‌عنوان هوادار هندسه باید از برتری اشکال هندسی دفاع کند، اما به‌مثابه‌ی مشاهده‌گر طبیعت، عقیده‌ی مبنی بر کمال انتزاعی را رد می‌کند و تصویر ماه «ناهموار، زبر و نابرابر» را در برابر همواری سموات در هیأت ارسطو ـ بطلمیوسی قرار می‌دهد.

چرا یک کره (یا یک هرم) باید از اشکال طبیعی مثل شکل یک اسب یا یک زنجره کامل‌تر باشد؟ این سؤال در تمام گفت‌وگو بر سر دو *نظام* بزرگ

---

1. Gallanzone Gallanzoni

2. Sarsi

مشاهده می‌شود. در این بخش از روز دوم، مقایسه‌ای را با کار هنرمند، در این‌جا پیکرتراش می‌خوانیم:

بسیار مایلم بدانم آیا شکل‌دهی به یک جسم سخت، به یک اندازه دشوار است، یا روشن‌تر بگویم، آیا درآوردن یک قطعه مرمر را به صورت یک کره کامل یا یک هرم کامل مشکل‌تر است از درآوردن آن به شکل یک اسب کامل یا یک رنجره کامل.

یکی از زیباترین و مهم‌ترین صفحات گفت‌وگو (روز نخست) آن‌جاست که زمین به عنوان موضوع فسادها، جهش‌ها(دگرگونی) و نسل‌ها ستوده شده است. گالیله با وحشت کره‌ی زمینی از جنس پشم، کره‌ی زمینی از جنس بلور، کره‌ی زمینی فسادناپذیر، یا بهتر بگوییم بسیار زشت را به تصویر می‌کشد.

این برایم تعجب‌آور است و ذهنم از پذیرفتن آن سرباز می‌زند: به اجرام طبیعی، آن‌ها که جهان را تشکیل می‌دهند، صفت‌های نفوذناپذیر، تغییرناپذیر، فسادناپذیر و غیره به‌مثابه‌ی عناوین اشرافی و کمال اطلاق می‌شود و فسادپذیری، زایندگی، تغییرپذیری و غیره، ناکاملی جدی تلقی می‌شود: اما من تصور می‌کنم که تغییرات مستمر، فسادپذیری و زایندگی بی‌شمار و گونه گون، برای زمین کاملاً اشرافی و تحسین‌برانگیز است؛ اگر در آن هیچ تغییری رخ نمی‌داد، اگر تنها گستره‌ای بود از شن و ماسه یا توده‌ای از پشم، یا اگر، به‌هنگام سیل، آب‌هایی که می‌پوشاندش، یخ می‌بست و آن را بدل می‌کرد به کره‌ی بزرگی از یخ که در آن چیزی زاده نمی‌شد، فاسد نمی‌شد یا تغییر نمی‌کرد، فکر می‌کنم که توده‌ی عظیم بی‌حاصلی برای جهان، منفعل و در یک کلام بی‌هوده‌ای بود که گویی در طبیعت وجود ندارد؛ این همان تفاوتی است که میان یک حیوان زنده و یک حیوان مرده قائل‌اند؛ همین را نیز درباره‌ی ماه، مشتری و سایر

کرات جهان می‌گویم. [...] آنانی که برای فسادناپذیری، تباه‌ناشدنی و غیره چنین جایگاه رفیعی قائل می‌شوند، تصور می‌کنم این را می‌گویند، زیرا می‌خواهند بازهم بیش‌تر بزیند: از مرگ می‌هراسند؛ به این نمی‌اندیشند که اگر آدمیان نامیرا بودند، خود ایشان به دنیا نمی‌آمدند. حق است که با یک سر مدوز[1] برخورد کنند و با تبدیل به مجسمه‌ای از یشم یا الماس، کامل‌تر شوند.

اگر گفت‌وگو بر سر الفبای کتاب طبیعت را به ستایش فسادها و جهش‌های کوچک پیوند زنیم، مشاهده می‌کنیم که تقابل واقعی بین ایستایی و حرکت است و گالیله با اشاره به وحشت از مدوز، همیشه در برابر تصویر فسادناپذیری طبیعت می‌ایستد. (این تصویر و این استدلال، پیش‌تر، در نخستین کتاب نجوم گالیله یعنی *تاریخ و اثبات‌ها درباب لکه‌های خورشیدی* آمده است.) الفبای هندسی یا ریاضی کتاب طبیعت الفبایی است که به‌خاطر قابلیت تجزیه به کوچک‌ترین عناصر و نشان دادن تمام اشکال حرکت و تغییر، تقابل بین افلاک تغییرناپذیر و عناصر زمینی را از میان برمی‌دارد.

برد فلسفی این عملیات در کتاب گفت‌وگو در مباحثه‌ای میان سیمپلی‌چیوی[2] بطلمیوسی و سالویاتی[3]، سخنگوی نویسنده، مشهود است که در آن دیگربار موضوع اشرافیت مطرح می‌شود:

سیمپلی‌چیو: این گونه استدلال فلسفی می‌کوشد تمام فلسفه‌ی طبیعی را تخریب کند و نظم آسمان و زمین و کل جهان را در هم بریزد و آن را زیر و رو کند. اما من اساس تعالیم ارسطویی را آن‌اندازه محکم می‌دانم که بیم ندارم که بر مخروبه‌های آن بتوان علوم جدید را بنا نهاد.

---

۱. مدوز Méduse یکی از سه گورگون Gorgones، دیوهای افسانه‌ای پیش از المپ‌اند که باگیسوانی به شکل مار، دندان‌های گراز و بال‌های زرین که هرکس راکه به آن‌ها می‌نگریست تبدیل به سنگ می‌کردند. آن‌ها سه خواهر بودند: ستنو Sthéno، اوریاله Euryalé و مدوز که تنها میرای این سه بود.(م.)

2. Simplicio 3. Salviati

سالویاتی: شما غم آسمان و زمین را نداشته باشید، نگران تخریب آن‌ها و فلسفه نیز نباشید؛ درمورد آسمان هم بی‌هوده نگرانید زیرا خود قائل به عدم نفوذ یا فسادناپذیری آن هستید؛ و اما زمین، ما می‌کوشیم به آن اشرافیت ببخشیم و از طریق امتزاج آن با اجرام فلکی کاملش گردانیم و به این ترتیب در آسمانی قرارش دهیم که فیلسوفان شما از آن‌جا رانده بودندش.

سیرانو[1] بر روی ماه

زمانی که گالیله با دادگاه کلیسا درگیر بود، یکی از هواخواهان پاریسی‌اش، الگوی القاییِ نظام خورشید مرکزی را مطرح می‌کند: جهان همانند پیازی است که «در پناه صد پوسته‌ی اطرافش، نطفه‌ی ارزشمندی را [نگه می‌دارد] که ده میلیون نطفه دیگر باید جوهر خود را از آن بگیرند. زیرا این سیب به خودی خود، جهان کوچکی است که خورشید،این هسته‌ی آن، گرم‌تر از دیگر قسمت‌ها، گرمای محافظ کره‌ی خود را به پیرامونش می‌پراکند[2].»

از طریق این میلیون‌ها پیاز، از منظومه‌ی شمسی به منظومه‌ی جهان‌های بی‌نهایت جوردانو برونو[3] می‌رسیم. به‌واقع تمام این اجرام فلکی «که مرئی‌اند یا نامرئی، و در آسمان جهان معلق‌اند، چیزی نیستند جز کفِ خورشیدهایی که خود را تصفیه می‌کنند. زیرا این آتش‌های بزرگ چه‌گونه بی‌اتصال به ماده‌ای که آن‌ها را تغذیه کند، می‌توانستند بقا یابند؟» به هر حال، این روند تولید کف، تفاوت چندانی ندارد با آن‌چه که برای توضیح تراکم سیارات از ابر اولیه و اجرام ستاره‌ها که به هم فشرده می‌شود یا توسعه می‌یابند:

---

1. Cyrano

۲. تمامی نقل قول‌های سیرانو دو برژراک Cyrano du Bergerac برگرفته از آثار لیبرتن (ولنگارانه، رندانه) سیرانودو برژراک، پاریس (۱۶۵۵-۱۶۱۹) با پیش‌گفتاری حاوی زندگی‌نامه‌ی او به قلم فردریک لاشِور Frédéric Lachèvre، جلد اول، *شامل دولت و امپراتوری خورشید*، چاپ ژنو، انتشارات Slatkine Reprints، ۱۹۶۸، است.

3. Giordano Bruno

به این ترتیب خورشید هر روز بیرون می‌ریزد و بقایای ماده که آتش مغذی آن است، خود را پاک می‌کند. اما وقتی تمام ماده‌ای را که مایه‌ی ارتزاق اوست، مصرف کرد، نباید شک کنید که از هر طرف بیرون می‌ریزد تا بگذارد دیگری بیاید و به تمام جهان‌هایی که پیش‌تر پدیدآورده متصل نخواهد ماند، به‌خصوص به آن‌هایی که در فاصله‌ی نزدیک‌تر به آن‌ها برمی‌خورد. پس این آتش بزرگ تمام اجرام را دوباره مخلوط می‌کند و باردیگر از هر سو آن‌ها را چون گذشته درهم و برهم بیرون می‌ریزد، و با پالایش تدریجی خود دوباره به‌عنوان خورشید در خدمت جهان‌های کوچکی است که پدیدآورده و آن‌ها را به بیرون از کره‌ی خود می‌راند.

اما درباره‌ی حرکت زمین، این‌ها اشعه‌ی خورشیداند که «با جابه‌جایی خود می‌آیند آن را می‌زنند و می‌گردانند؛ همان‌گونه که ما با ضربه‌ی دست گویی را می‌گردانیم» یا آن‌ها بخارهای خود زمین‌اند که با خورشید گرم شده‌اند که «با بازتاب در اثر سرمای بخش میانی، بر آن می‌ریزند و از سرِاجبار، از آن‌جاکه نمی‌توانند به‌طور مورب بزنندش، به دور خودمی‌چرخانندش.»

این عالم هیأتِ سرشار از تخیلِ ساوینین دِو سیرانو[1] (۱۶۵۵-۱۶۱۹) است که بیش‌تر با نام سیرانو دو برژراک شناخته شده است، و اثری که از آن نقل قول کردیم *داستان مضحک احوالات و امپراتوری‌های ماه*[2] است.

سیرانو، پیشگام علمی-تخیلی، تصوراتش را با دانسته‌های علمی زمانه‌ی خود و سنت‌های جادویی رنسانس تغذیه می‌کرد و به این ترتیب آن‌چنان گوی سبقت ربود که ما، سه قرن بعد، قادریم ارزش آن‌ها را درک‌کنیم: حرکت‌های فضانوردی که خود را از نیروی جاذبه رها کرده (اوبه‌کمک آمپول‌های شبنم که به سمت خورشید کشیده می‌شود، موفق به‌این‌کار می‌شود)، موشک‌های چندمرحله‌ای، «کتاب‌های صدادار» (مکانیسم را سوار می‌کنیم، عقربه را بر صفحه‌ی موردنظر قرار می‌دهیم

---

1. Savinien de Cyrano
2. Histoire comique des états et empires de la Lune

وگوش می‌دهیم به صداها که از سوراخی شبیه دهان خارج می‌شوند).

اما تخیل شاعرانه‌ی او از احساس واقعی کائناتی برمی‌خیزد که او را به تقلید از تجسم‌های تأثربرانگیز اتمیسم (ذره‌گرایی) لوکرس[1] می‌رساند؛ بدین‌سان، یگانگی همه‌چیز را، جاندار یا بی‌جان را می‌ستاید و حتا چهار عنصر آمپدوکل[2] را با اتم‌هایی می‌بیند که گاهی کم و گاهی متراکم‌اند.

> حیرت می‌کنید که این ماده درهم و برهم چه گونه بر حسب اتفاق، ممکن است انسانی را ساخته باشد، باتوجه به این‌که بسیاری چیزها برای ساختن وجود او لازم است؟ اما شما نمی‌دانید که این ماده صد میلیون‌بار در راه خود برای خلق انسان، تقویت کرده، گاهی برای یک سنگ، گاهی برای سرب، گاهی برای مرجان، گاهی برای یک گل، گاهی برای شهاب، برای زیاد و کم بعضی اشکال، برای نمایان کردن یک انسان لازم است یا نیست.

این ترکیب اشکال اولیه که گوناگونی اشکال زندگی را می‌نماید، علم اپیکوری[3] را به ژنتیک دی.اِن.اِی می‌پیوندد.

نظام‌های سفر به ماه، مجموعه‌ای از نمونه‌های تخیل خلاق سیرانو را عرضه می‌کند: خنوخِ مرشد[4]، زیر بغلش دو گلدان پر از دود قربانی‌ای است که باید به آسمان برود؛ خضر نبی همان سفر را با نشستن در زورقی آهنین، در همان حال که گلوله‌ی آهن‌ربا را به هوا می‌پراند،انجام می‌دهد؛ و اما سیرانو، پس از مالیدن ضمادی از مغز استخوان گاو به کوفتگی‌هایی که در تلاش‌های گذشته ایجاد شده بود، احساس کرد به سمت قمر برمی‌خیزد، زیرا ماه عادت دارد مغز استخوان حیوانات را بمکد.

از جمله چیزهای کره ماه، بهشتی است که به‌نادرست زمینی‌اش می‌خواندند و بر ماه جا دارد و سیرانو دقیقاً بر درخت زندگی می‌افتد وصورتش با یکی از آن سیب‌های معروف کثیف می‌شود. اما خداوند ماری را، پس از گناه اولیه، در بدن آدمی قرار داد: همان روده‌ی، چنبره‌زده است،

---

1. Lucrèce 2. Empédocle 3. Epicurienne 4. Enoch

حیوانی سیری‌ناپذیر که بر آدمی مسلط است و او را مطیع اراده‌ی خود می‌سازد و با دندان‌های نامرئی شکنجه‌اش می‌دهد.

خضر نبی این توضیحات را به سیرانو می‌دهد و او نمی‌تواند از روایت مستهجن این موضوع خودداری کند: مار نیز آنی است که از شکم مرد به سوی زن می‌رود تا سم خود را بر وی بپاشاند و ورمی ایجاد می‌کند که نه ماه طول می‌کشد. اما این شوخی‌های سیرانو به‌هیچ‌وجه خوشایند خضر نیست و در گستاخی بزرگ‌تری از بهشت می‌راندش. این یادآور آن است که در این کتابِ سراسر مطایبه، شوخی‌هایی است که باید حقیقت پنداشت‌شان و نیز شوخی‌هایی است که صرفاً از سر مزاح گفته شده، حتا اگر به‌سادگی از یکدیگر تمیز داده نشود.

سیرانوی رانده شده از بهشت، به سیاحتِ شهرهای ماه می‌پردازد: بعضی‌ها متحرکند، با خانه‌هایی بر چرخ که قادرند در هر فصل آب و هوا عوض کنند؛ بعضی یک‌جا قرار دارند و بر زمین پرچ شده‌اند و در زمستان می‌توانند در زمین فرو روند تا از بدی آب و هوا در امان باشند. شخصیتی راهنمای اوست که به دفعات مختلف، طی قرون گوناگون، بر زمین بوده است: او همان شیطان سقراط[1] است که پلوتارک[2] در یکی از کتاب‌هایش از او سخن گفته است. این روح اندیشه‌ورز نه تنها علت اِبای اهالی ماه را از خوردن گوشت، که سببِ احترام خاص آن‌ها را به سبزیجات، توضیح می‌دهد: آن‌ها فقط کلم‌هایی را می‌خورند که به مرگ طبیعی مرده‌اند، زیرا در نظر آنان قطعِ سر یک کلم، در حکم قتل عمد است. البته هیچ دلیلی وجود ندارد که انسان‌ها پس از گناه آدم، نزد خدا عزیزتر از کلم‌ها باشند، نه این‌که کلم‌ها حساس‌تر و زیباتر نباشند و به‌صورت خدا آفریده نشده باشند.

اگر آدم دیگر چهره‌ی او نیست، دست‌ها، پاها، دهان، پیشانی و گوش‌های ما شباهت بیش‌تری با او ندارد، تا کلم با برگ‌ها، گل‌ها، ساقه، کله و سرش

و تا آن‌جا که به هوش مربوط می‌شود، با پذیرفتن این که کلم‌ها روح نامیرا

---

1. le démon de Socrate 2. Plutarque

ندارند، شاید صاحب ذهنی جمعی‌اند و اگر هرگز از دانسته‌های مخفی‌شان چیزی درز نکرده، شاید تنها به این علت است که ما قابلیت لازم را نداریم تا پیام‌هایی که کلم‌ها برای‌مان می‌فرستند، دریافت کنیم.

همگرایی کیفیت روشنگری و نیز کیفیت بوطیقاییِ سیرانو، در قرن هفدهم فرانسه و به‌طور مطلق، از او نویسنده‌ای خارق‌العاده می‌سازد. از دید روشنفکری او یک ولنگار (رند)[1] است، کسی است که با مشاجره‌ی قلمی خود پا به معرکه گذاشته است و برداشت کهنه از جهان را مرخص می‌کند: مدافعِ گاسندی[2] و دیدِ فلسفیِ شهوانیِ او و نجومِ کپرنیک است، اما بیش از همه از فلسفه‌ی طبیعی قرن شانزده ایتالیا تغذیه می‌کند: کاردان، برونو و کامپانلا. (و اما سیرانو در *سیر و سفر در احوالات و امپراتوری خورشید*[3] که دنباله‌ی کتاب ماه است، به دکارت برمی‌خورد و در این مقر خدایان، توماسو کامپانلا را مأمور استقبال از او می‌کند و او به سمت دکارت می‌رود و می‌بوسدش.)

از دیدگاه ادبی، سیرانو نویسنده‌ای باروک است (نامه‌های او حاوی قطعاتی بسیار درخشان است، مانند *توصیف یک سرو* که در آن سبک و موضوع به نظر یکی می‌شوند)، و به‌خصوص تا به آخر نویسنده‌ای است که بیش از آن‌که بخواهد فرضیه‌ای را نشان دهد یا از نظریه‌ای دفاع کند، قصد دارد گردونه‌ای از اختراعات را به حرکت درآورد که حیطه‌ی اندیشه است. در *جهان دیگر*[4]، انسجام افکار چندان اهمیتی ندارد، بلکه خوشایند او، تفنن و آزادی در به‌کارگیری تحریک‌های ذهنی است. این است آغاز *قصه‌ی فلسفی*[5]: و این به معنای حکایتی برای تبیین یک نظریه نیست، بلکه قصه‌ای است که افکار در آن پدیدار و ناپدید می‌شوند، و برای خوشایند کسانی که به اندازه‌ی کافی با آن‌ها آشنایی دارند، خود را یک به یک مسخره می‌کنند تا اگر وقتی جدی‌شان بگیرند، بتوانند با این افکار بازی کنند.

در بعضی موقعیت‌ها، می‌توان سفر به کره‌ی ماهِ سیرانو را پیش درآمد *سفرهای گالیور* دانست: بر روی ماه، همانند بروبدیناگ[6]، مسافر خود را در میان افرادی بزرگ‌تر از خود می‌یابد که او را نگه می‌دارند و مانند حیوان

---

1. libertin 2. Gassendi
3. Voyage dans les états et les empires du Soleil 4. L´Autre monde
5. conte philosophique 6. Brobdignag

کوچکی به یکدیگر نشانش می‌دهند. از این رو، ادامه‌ی بدبیاری‌ها و برخورد با شخصیت‌هایی با خرد متناقض‌نما[1]، پیشاپیش از ماجرای *ساده‌لوح*[2] ولتر[3] خبر می‌دهد. اما اقبال ادبی دیرتر به سراغ سیرانو می‌آید: کتابش درحالی پس از مرگ او به چاپ می‌رسد که به وسیله سانسور و بعضی دوستان ترسو مثله شده است. تنها در قرن بیستم است که متن کامل آن منتشر می‌شود. اما قبل از آن، در عصر رمانتیک سیرانو باردیگر کشف می‌شود: اول بار توسط شارل نودیه[4]، سپس تئوفیل گوتیه[5] بر اساس سنت حکایت‌پردازی بسیار رایج، شخصیت شاعر، مرد شمشیر و لوده را طرح‌ریزی می‌کند که پس از آن روستان[6] با چیره‌دستی بسیار از آن قهرمان نمایشنامه‌ی منظوم مشهور خود را می‌سازد.

اما ساوینین دو سیرانو در حقیقت نه اشراف‌زاده بود نه از اهالی گاسکونی بلکه پاریسی و بورژوا بود. (او صفت برژراک را از نام ملک پدر وکیل خود، به نامش افزوده بود.) شاید واقعاً بینی معروفش را داشته، زیرا در کتابش مدحی از بینی‌های بزرگ وجود دارد، این مدح، با آن‌که متعلق به نوع ادبی بسیار رایج در ادبیات باروک است اما احتمالاً نویسنده‌ی آن صاحب بینی کوچک، کوتاه و یا پهن نبوده است. (ساکنان ماه برای تعیین وقت از شاخصی طبیعی استفاده می‌کردند که بینی دراز بر دندان‌ها به عنوان صفحه ساعت سایه انداخت.)

اما فقط عرصه‌ی بینی نیست: ساکنان اشراف‌زاده‌ی ماه عریان از خانه بیرون می‌آیند و انگار که کافی نباشد، به کمر آویزه‌ای برنجی به شکل آلت مردانه می‌آویزند.

«به میزبان کوچک خود گفتم: این رسم به‌نظر بسیار عجیب می‌آید، چرا که در جهان ما، حمل شمشیر نشانه‌ی اشرافیت است.» اما او بی‌آن‌که تحت‌تأثیر قرار گیرد، گفت: «اوه آدم کوچولوی من، وه که بزرگان دنیای شما، چه‌قدر دیوانه‌اند که وسیله‌ای را که شاخص جلاد است و فقط برای نابودی ما ساخته شده و خلاصه دشمن همه‌ی زندگان است با افتخار به نمایش می‌گذارند! و درعوض عضوی را پنهان می‌کنند که بدون آن ما از

---

1. paradoxale 2. Candide 3. Voltaire 4. Charles Nodier
5. Théophile Gautier 6. Rostand

بی‌جانان خواهیم بود: پرومته‌ی[1] هر حیوان و جبران کننده‌ی خستگی‌ناپذیر ضعف‌های طبیعت! سرزمین نگون‌بختی است، آن‌جا که نشانه‌های تولید مثل زشت و پلید انگاشته می‌شوند و نشانه‌های نابودی افتخارآمیز! با این حال شما این عضو را شرمگاه می‌نامید، گویی چیزی پرشکوه‌تر از زندگی دادن وجود دارد و هیچ‌چیز پست‌تر از گرفتن آن.

در این قطعه می‌بینیم که شمشیرزن جنگ‌طلب روستان، در حقیقت مرید مکتب «عشق بورز، جنگ نکن» است و در عین حال خود را در دست کلمات پرطمطراق هوادار آفرینشی رها می‌کند که دوران جلوگیری از باروریِ ما نمی‌تواند آن را کهنه و قدیمی نداند.

1. Prométhée

رابینسون کروزوئه[1]
روزشمار خواص تجارت

زندگی و ماجراهای عجیب و باورنکردنی رابینسون کروزوئه، ملوانی از اهالی یورک، که پس از غرق کشتی‌اش و کشته شدن تمام مردان آن، او که تنها بر ساحل افتاده، بیست و هشت سال تمام در جزیره‌ای خالی از سکنه، در سواحل آمریکا، نزدیک مصب رودخانه‌ی بزرگ اورنوک[2]، تک و تنها زندگی می‌کند، با گزارشی درباره‌ی نحوه‌ی رهایی عجیب‌اش توسط دزدان دریایی، که خود آن را نگاشته[3].

این سرلوحه‌ی چاپ اول *رابینسون کروزوئه* است که در سال ۱۷۱۹ در لندن توسط یک ناشر مردمی چاپ شد: دبلیو. تایلور[4]، انتشارات «لوحه‌ی کشتی». نام نویسنده معلوم نبود زیرا بایستی بباوراند که این کتاب حقیقیِ خاطراتی است که کشتی شکستگان نوشته‌اند.

دورانی بود که داستان‌های دریا و دزدان دریایی موفق بودند و موضوع یک کشتی شکسته در جزیره‌ای خالی از سکنه برای خوانندگان

---

1. Robinson Crusoé
2. Orénoque
3. The life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: who lived eight and twenty years, all alone in an un-inhabited island on the coast of America, near the mouth of the great river of Orenoque; having been cast on shore by shipwreck, where on all the men perished but himself with an account how he was at last as strangely deliver´d by pyrates. Written by himself.
4. W.Taylor

جالب بود، زیرا واقعه‌ای بود که ده سال قبل، زمانی که ناخدا وودز راجرز[1] در جزیره‌ی خوان فرناندز[2] مردی را یافته بود که تک و تنها چهار سال در آن زندگی کرده بود، ملوانی اسکاتلندی به نام الکساندر سلکرک[3]. به این ترتیب هجونویسی بی‌پول و رانده شده به این فکر افتاد که داستانی در این نوع، به‌صورت خاطرات ملوانی ناشناس بنویسد.

این رمان‌نویسِ شبح‌آسا مردی تقریباً شصت ساله بود. دانیل دوفو[4] (۱۷۳۴-۱۶۶۰) معروف بود، به‌خاطر نوشتن تاریخ‌های سیاسیِ روزگار خود، بستن او به چرخ مجازات، نوشته‌های بسیار در همه‌ی انواع که بعضی‌ها را امضاء کرده بود و اغلب‌شان بی‌نام بود. (در کامل‌ترین کتاب‌شناسی‌ها حدود چهارصد عنوان ذکر شده که از هجویات مذهبی سیاسی است تا اشعار کوتاه انتقادی، کتاب‌هایی درباب علوم خفیه، مقاله‌هایی درباره‌ی تاریخ، جغرافیا، اقتصاد و نیز رمان.)

پس این پیشگام رمان جدید نه در حیطه‌ی ادبیات فرهنگی (که در انگلستان آن زمان توسط پوپ[5] کلاسیک به بالاترین حد اعتدال می‌رسید) بلکه از میان تولید وافر کتابفروشی بازاری که مخاطبانش را در میان زنان خانه‌دار، دست‌فروشان، مهمانخانه‌داران، پیش‌خدمت‌های رستوران‌ها، ملوان‌ها و سربازها می‌یافت، به دنیا آمد. باید گفت که این ادبیات ضمن آن‌که می‌کوشید سلیقه‌ی مخاطب‌هایش را درنظر داشته باشد، وسواس نه کاملاً مزورانه‌ای هم داشت که درس اخلاق بدهد و دوفو هم نسبت به این خواسته بی‌تفاوت نبود. اما موعظه‌های سازنده‌اش که کلی و عجولانه گه‌گاه در صفحات *رابینسون* شکوفا می‌شوند، آن را به صورت کتابی با محکم‌ترین استخوان‌بندی اخلاقی درنمی‌آورد، بلکه به‌خاطر روش مستقیم و طبیعی‌ای است که آداب و اندیشه‌ی یک زندگی، رابطه‌ی انسان با چیزها و امکاناتی که در دسترس دارد، به تصویر درمی‌آورد.

واقعاً نمی‌توان گفت که منشاء بسیار «علمی» کتابی که با هدف «کاسبی» طراحی شده، برای آن‌چه‌که بعدها به صورت کتاب مقدس راستین خواص تجارت و صنعت و حماسه‌ی ابتکار فردی، دانسته شد، باعث رسوایی است

---

1. Woods Rogers
2. Juan Fernandez
3. Alexander Selkirk
4. Daniel Defoe
5. Alexander Pope: شاعر و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۷۴۴-۱۶۸۸) م.

و به‌علاوه با زندگی دوفو با چهره‌ی متضاد ناصح و ماجراجویش، متناقض نیست. دوفو در آغاز تاجری بود که در کارخانه‌های کشبافی و بعد در کارخانه‌های سفال سقف‌سازی صاحب اعتبار بود. سپس ورشکسته شد. هوادار و مشاور حزب ویگ[۱] بود که از گیوم دورانژ[۲] پشتیبانی می‌کرد. هجوسرایی بود که به‌طرفداری از «مخالفین» می‌نوشت، به زندان افتاد و توسط رابرت هارلی[۳]، وزیر و عضو میانه‌رو حزب توری[۴] از زندان نجات یافت و سخنگو و مأمور مخفی او شد. موسس و تنها مقاله‌نویس روزنامه‌ی The Review شد و به همین دلیل از او به نام «مخترع روزنامه‌نگاری جدید» یاد می‌شود. پس از سقوط هارلی دوباره به حزب ویگ نزدیک شد و سپس دوباره به حزب توری رو آورد تا بحرانی که او را تبدیل به رمان‌نویس کرد. در او آمیزه‌ای از ماجراجویی، ذهن علمی و احساس ندامتی ناصحانه وجود دارد که خصلت اساسی سرمایه‌داری آنگلوساکسون در دو سوی اقیانوس اطلس می‌شود.

پیش از آن الهام قطعی راوی خیالی در نوشته‌های قبلی دوفو مشاهده می‌شود، به‌ویژه در چند روایت وقایع روز یا تاریخی که مملو از جزئیات خیالی بود و یا زندگی‌نامه‌های اشخاص معروف که براساس شهادت‌های غیرموثق بنا شده بود.

دوفو به پشتوانه‌ی تجربیاتش شروع به نوشتن رمان خود کرد، که مطابق با ساختار خود زندگی‌نامه‌ای، تنها ماجرای غرق‌شدن کشتی و جزیره‌ی نامسکون را تعریف نمی‌کند، بلکه ab ovo[۵] شروع می‌شود و تا زمان کهولت قهرمان آن ادامه می‌یابد که در آن بهانه‌ی ناصحانه‌ی تعلیم و تربیت نیز دنبال می‌شود که واقعاً آن‌قدر محدود و ابتدایی است که نمی‌تواند جدی گرفته شود: اطاعت از پدر، برتری طبقه‌ی متوسط و زندگی ساده و شهری که فراتر از همه‌ی سراب‌های ماجراجویی بی‌باکانه است. علت تمام بدبختی‌های بی‌شماری که بر سر رابینسون می‌آید نیز زیرپاگذاشتن این تعالیم است.

داستان این است. پس از یازده سال تنهایی مطلق در کنار بزها و

---

1. Whig
2. Guillaume d´Orange
3. Robert Harley
4. Tory

۵. به لاتین در متن: ابتدا به ساکن

گربه‌هایی که از جفت‌گیری گربه‌های کشتی و گربه‌های وحشی به‌وجود آمده بودند و طوطی ای که با او هنوز قادر بود کلماتی قابل فهم به‌کار ببرد، ناگهان دیدن ردپایی بر ساحل، او را در وحشت فرومی‌برد. بیش از دو سال در دژ کوچک خود سنگر می‌گیرد: قبایل آدم‌خوار به تناوب، با بلم به جزیره می‌آیند تا ضیافت‌های کفرآلود خود را برگزار کنند. یک زندانی محکوم به مرگ می‌کوشد فرار کند؛ رابینسون با شلیک تفنگ تعقیب‌کنندگان او را می‌کشد و نجاتش می‌دهد: او جمعه است، خدمتکار و شاگرد باوفای او. در عملیات نجات دومی، دو رعیت دیگر به مستعمره اضافه می‌شوند. یک کشتی شکسته‌ی اسپانیایی و یک وحشی پیر که برحسب اتفاق کسی جز پدر جمعه نیست. پس از آن یک گروه ملوان شورشی انگلیسی برای کشتن افسران خود در جزیره پیاده می‌شوند. نبردی با حیله و ضربات مشت برای نجات افسران و پس‌گرفتن کشتی از شورشیان، در جزیره درمی‌گیرد. سرانجام رابینسون با این افسران می‌تواند به کشورش برگردد. پس از آن‌که اموالش را در برزیل بازپس می‌گیرد، بسیار ثروتمند می‌شود و برای رسیدگی به حساب‌هایش بار دیگر با ماجرایی حیرت‌انگیز روبه‌رو می‌شود: عبور از کوه‌های پیرنه[1] در زمستان، همراه با جمعه، شکارچی خرس و گرگ.

زبان دوفو به همان اندازه از قلنبه‌گویی قرن هفدهم دور است که از رنگ دردآلودی که نثر روایی انگلیسی در قرن هیجدهم به خود می‌گیرد (و در این مورد اول شخص مورد استفاده‌ی ملوانِ تاجر که قادر است همچون دفتر بزرگ حسابرسی حتا «خوبی» و «بدی» وضعیتش را در ستونی بنویسد و حساب آدمخواران کشته شده را نگه‌دارد و ثبت کند، بیش از آن‌که عملی باشد، به‌صورت روشی شاعرانه جلوه‌گر می‌شود). این زبان آن‌چنان موجز و فشرده است که مانند سبک «ثبت احوال» استاندال می‌توان آن را به مثابه «گزارش تجاری» توصیف کرد. نثر دوفو، همچون گزارشی تجاری یا صورت کالا یا وسایل عریان و درعین حال تا سرحد وسواس همراه با جزئیات است. هدف از انباشت جزئیات، قانع کردن خواننده به حقیقی بودن داستان است، اما تاحد امکان، اهمیت هر شیء، هر عملیات، هر حرکت را در شرایط مرد کشتی شکسته بیان می‌کند (همان‌گونه که در کتاب‌های

---

1. Pyrénées

مول فلاندرز[1] و داستان *کلنل ژاک*[2]، دلهره و شادی مالکیت از طریق فهرست اموال مسروقه بیان می‌شود).

توصیف کارهای یدی رابینسون هم تاحد وسواس دقیق است: چه‌گونه خانه‌اش را در صخره می‌تراشد و دور آن را پرچین می‌کشد، چه‌گونه کشتی ای می‌سازد اما بعداً نمی‌تواند آن‌را تا دریا ببرد، چه‌گونه ساختن و پخت ظروف و آجر را فرامی‌گیرد. به‌خاطر همین سرسختی و لذت دفو در تعریف فنون رابینسون است که امروزه دوفو را به عنوان شاعر مبارزهٔ صبورانه‌ی انسان با ماده می‌شناسیم، شاعر حقارت، دشواری و عظمت «انجام دادن»، شادی مشاهده‌ی تولد چیزهایی که به دست خود ساخته‌ایم. از روسو[3] گرفته تا همینگوی[4]، تمام کسانی که مبارزه، موفقیت، عدم موفقیت در «ساختن» چیزی، کوچک یا بزرگ را به عنوان دلیل ارزش انسانی نشان داده‌اند، می‌توانند از دوفو به عنوان نخستین استاد خود یادکنند.

رابینسون کروزوئه به‌طور قطع کتابی است که باید آن را خط‌به‌خط بازخواند و همیشه کشف‌های جدیدی کرد. روش خاصی که با آن در چند خط، در لحظات حساس خود را از شر پرگویی برای ترحم به خود یا شادمانی بسیار خلاص می‌کند تا به مسائل عملی بپردازد (مانند زمانی که تا متوجه می‌شود تنها خدمه‌ی نجات‌یافته‌ی کشتی است ـ«درواقع، دیگر هیچ ردی از آن‌ها ندیدم به‌جز سه کلاه، یک کلاه کاسکت و دو کفش لنگه‌به‌لنگه»ـ پس از تشکر سریعی از خدا، دور و بر خود را نگاه می‌کند و وضعیت را بررسی می‌کند) شاید با لحن موعظه‌ایِ دیگر صفحاتِ کتاب، پس از آن‌که در اثر بیماری دوباره به اندیشه‌ی مذهبی رو می‌آورد، در تعارض به‌نظر برسد.

اما در *رابینسون کروزوئه* و رمان‌های بعدی، رفتار دوفو بسیار شبیه رفتار تاجری است که به هنجارها بسیار پایبند است و سر ساعت مراسم به کلیسا می‌رود و بر سینه می‌زند، بعد با عجله بیرون می‌آید تا وقت کارش تلف نشود. آیا این دورویی است؟ این مسأله آن‌چنان صریح و آن‌چنان نزدیک به زندگی مطرح شده که نمی‌تواند موضوع چنین اتهامی باشد؛ و حتا

---

1. Moll Flanders 2. History of Colonel Jacques 3. Rousseau
4. Hemingway

در جابه‌جایی‌های ناگهانی، مضمونی از سلامت و صداقت درخود دارد که به اثر طعمِ منحصر به فردی می‌دهد.

وقتی در کشتی نیمه مغروق، سکه‌های طلا و نقره می‌یابد، البته ما را از «تک‌گویی کوچکی» به صدای بلند درباره‌ی بی‌هودگی پول محروم نمی‌کند اما بلافاصله پس از بستن گیومه‌های تک‌گویی: «هرچه که باشد، حالا که دوباره فکر می‌کنم، آن‌ها را با خود بردم.»

گاهی رگه‌ی طنزپردازی به میدان‌های نبرد اختلافات سیاسی ـ مذهبی آن روزگار می‌رسد، فی‌المثل وقتی بحث‌هایی را شاهدیم میان مردی وحشی که نمی‌تواند مفهوم شیطان را درک کند و ملوان که نمی‌داند چه‌گونه برایش توضیح دهد. یا در وضعیتی که رابینسون پادشاه تنها سه رعیت است که به سه دین مختلف اعتقاد داشتند. جمعه‌ی من پروتستان بود، پدرش لامذهب و آدمخوار و مرد اسپانیایی کاتولیک. به هرحال در سراسر قلمروام، آزادی عقیده را تنفیض کرده بودم.» اما بی اشاره‌ای چنین طنزآمیز نیز، وضعیتی بسیار متناقض و معنادار در کتاب وجود دارد: رابینسون پس از آن‌که سال‌ها در طلب تماس دوباره با باقی دنیا بود، هربار که حضور انسانی را در اطراف جزیره می‌بیند، احساس می‌کند که خطرهای تهدیدکننده‌ی زندگی‌اش دوبرابر شده‌اند؛ و وقتی از وجود گروهی اسپانیایی کشتی‌شکسته در جزیره‌ی همسایه آگاه می‌شود، می‌ترسد به آن‌ها بپیوندد، زیرا بیم آن دارد که شاید او را در اختیار دادگاه تفتیش عقایدبگذارند.

پس حتا تا ساحل جزیره‌ی نامسکون «نزدیک مصب رودخانه بزرگ اورنوک» جریان‌های عقاید، شورها و فرهنگ آن دوران می‌رسد. به‌طور حتم، دوفو با آن‌که در نیت راویِ ماجراهای مهیج بر اشمئزاز توصیف‌های آدم‌خواری تأکید می‌کند، از اندیشه‌های مونتی[1] درباره‌ی آدم‌خواری آگاه بوده (همان اندیشه‌هایی که قبلاً بر شکسپیر اثر گذاشته بود، داستان جزیره‌ای دیگر، در نمایشنامه‌ی *توفان*)، بدون کمک این اندیشه‌ها، رابینسون هرگز به این نتیجه نمی‌رسید که «این افراد جانی نبودند، بلکه مردمانی با تمدنی متفاوت بودند که از قوانین خود پیروی می‌کردند و آن قوانین از اعمال جنگی جهان مسیحیت بدتر نبودند.»

---

۱. مونتی در کتاب خود *مقالات* Les Essais، مقاله‌ای را به آدم‌خواران اختصاص داده که آن‌ها را تنها دارای فرهنگی متفاوت می‌داند. م.

دنی دیدرو[1]
ژاک قدری[2]

اهمیت دیدرو در میان اسلاف ادبیات معاصر روز به روز بیش‌تر می‌شود و این به خصوص به‌خاطر ضد-رمان، ماورا-رمان، فرا-رمان او *ژاک قدری و اربابش*[3] است که کشف غنا و نیروی تازگی‌اش، پایان‌ناپذیر است.

در آغاز باید گفت که دیدرو با وارونگی آن‌چه از آن روزگار نیت اصلی هر رمان‌نویسی بوده -یعنی وادار کردن خواننده به فراموشی این مطلب که دارد یک کتاب می‌خواند، تا خود را طوری به دست داستان روایت شده بسپارد که گویی واقعاً در آن نقش دارد -او پیشاپیش صحنه‌ی نبرد تن‌به‌تن را میان نویسنده که داستانش را تعریف می‌کند و خواننده‌ای که چیزی نمی‌خواهد به‌جز شنیدن آن، قرار می‌دهد: کنجکاوی‌ها، انتظارها، نومیدی‌ها، اعتراضات خواننده و نیز مقاصد، مشاجره‌ها، سوءاستفاده‌های نویسنده که درباره‌ی روند داستان تصمیم می‌گیرد، گفت‌وگویی را می‌سازند که چارچوب گفت‌وگوی دو قهرمان اصلی می‌شود که خود نیز چارچوب گفت‌وگوهای دیگرند.

دیدرو حرکتی را که هدف برشت[4] در تئاتر بود، دو قرن زودتر به انجام رساند: او رابطه‌ی خواننده را با کتاب دگرگون می‌کند و پذیرش منفعل را به مباحثه‌ای مستمر بدل می‌کند، یا به تعبیری نوعی دوش اسکاتلندی است [که به تناوب آب گرم و سرد از آن می‌ریزد] تا ذهن انتقادی را بیدار نگه دارد.

---

1. Denis Diderot 2. Jacques le fataliste
3. Jacques le fataliste et son maître 4. Brecht

البته با این تفاوت: برشت در چارچوب هدف‌های مشخص تعلیماتی خود عمل می‌کند، حال آن که به نظر می‌رسد دیدرو تنها می‌خواهد هرگونه جانبداری را از میان بردارد.

باید گفت که دیدرو با خواننده‌اش تا حدی وارد بازی موش و گربه می‌شود و در هر مرحله‌ی داستان چندین امکان گونه‌گون قرار می‌دهد، گویی می‌خواهد او را آزاد بگذارد تا آن ادامه‌ای را انتخاب کند که ترجیح می‌دهد، و بعد با کنار زدن تمام راه‌ها به‌جز یکی، او را نومید می‌کند و تازه غیرداستانی‌ترین راه را هم برمی‌گزیند. دیدرو فکر «ادبیات بالقوه» مورد علاقه‌ی کنو[1] را پیش از زمان مقرر مطرح می‌کند و درضمن آن را کمی رد می‌کند؛ در واقع کنو الگوی یک *قصه به روش خودتان* را می‌سازد که در آن پژواک فراخوان دیدرو را به خواننده می‌شنویم که از او دعوت می‌کند ادامه‌ی داستان را انتخاب کند، اما دیدرو، در واقع می‌خواست ثابت کند که تنها یک داستان می‌تواند وجود داشته باشد. (آن‌چه خواهیم دید، یک انتخاب مشخص فلسفی است.)

ژاک قدری، اثری که در هیچ ضابطه و هیچ نوع طبقه‌بندی جا نمی‌گیرد، سنگ محکی است که می‌توان با آن بسیاری از تعاریف بی‌شمار ساخته و پرداخته‌ی نظریه‌پردازان ادبی را آزمود. طرح متفاوت داستان را (ژاک که با تعریف کردن داستان عشق‌هایش شروع می‌کند و در وقفه‌ها، هذیان‌های آن و داستان‌های دیگری که اضافه می‌شوند، تنها در آخر کتاب، داستانش را تمام می‌کند)، به لولاهای فراوانی از یک داستان در داستان دیگر متصل می‌کند (داستان‌های کِشویی) و تنها به‌خاطر آن گرایشی نیست که باختین[2] «داستان چند صدایی»[3] یا «رابله‌ای»[4] یا «منیپه‌ای»[5] می‌خواندش: این از نظرگاه دیدرو یگانه تصویرِ دنیای زنده است که هیچ‌گاه خطی نبوده و سبکی‌یک‌دست ندارد اما به‌رغم ناپیوستگی ربط‌هایش همیشه گویای منطقی است.

در این‌ها، نمی‌توان منکر تأثیر *تریسترام شندی*[6] اثر استرن[7] بود که در آن سال‌ها از نظر شکل ادبی و برخورد با چیزهای جهان، پدیده‌ای جدید و

---

1. Queneau 2. Bakhtine 3. polyphonique 4. rabelaisien

۵. Menippe ـ فیلسوف و شاعر یونانی قرون چهارم و سوم پ.م. که از مکتب کلبیون بود (cynique) و بیش‌تر به‌خاطر نوشته‌های هجو و مسخره‌ی خود معروف است.م.

6. Tristram Shandy 7. Sterne

پرهیاهو و نمونه‌ای بود از روایتی آزاد که در نقطه‌ی مقابل سلیقه‌ی قرن هفدهم فرانسه، از موضوع فاصله می‌گیرد. انگلیسی‌دوستی [1] ادبی، پیوسته محرکی حیاتی برای ادبیات اروپا بوده است و دیدرو در جنگ صلیبی خود در راه «حقیقت»، پرچم‌دار آن شد. منتقدان جمله‌ها و بخش‌هایی را نشان داده‌اند که از رمان استرن به *ژاک قدری* رفته است؛ خود دیدرو هم پیش از یکی از صحنه‌های پایانی، اعلامیه‌ای را می‌آورد که از *تریسترام شندی* رونویسی شده تا نشان دهد اتهام سرقت ادبی تا چه مایه برایش کم اهمیت است. در حقیقت چند صفحه که عیناً نقل شده یا با جمله‌های مشابه آمده معنای چندانی ندارد؛ خطوط اصلی *ژاک قدری* ، داستان پیکارسکِ [2] پرسه زدن‌های دو سواری است که ماجراهای گوناگونی را تعریف می‌کنند، می‌شنوند یا از سرمی‌گذرانند و کاملاً با *تریسترام شندی* متفاوت است که بر اپیزودهای خانگی یک فامیل ساخته شده که در یک محل زندگی می‌کنند و به خصوص بر جزئیات گروتسک یک زایمان و اولین بدبیاری‌های یک نوزاد. خویشاوندیِ دو اثر را باید در سطحی عمیق‌تر جست‌وجو کرد: مضمون حقیقی هردو پیوستگی علت‌ها و مجموعه‌ی تجزیه‌ناپذیر موقعیت‌هایی است که کوچک‌ترین رویداد را معین می‌کنند و برای آدم‌های مدرن نقش سرنوشت را بازی می‌کند.

در بوطیقای دیدرو بدعت و تازگی اهمیت چندانی نداشت، بلکه مهم این بود که کتاب‌ها به یکدیگر پاسخ دهند، با هم مبارزه کنند و مکمل یکدیگر باشند: در مجموع متنی فرهنگی است که هر عملکرد نویسنده معنا پیدا می‌کند. حالت بی‌خیالی، تظاهر احساسات و آکروباسی نوشتار، هدیه‌ی بزرگ استرن است نه تنها به دیدرو بلکه به ادبیات جهان، هدیه‌ای که بعدها به جریان طنز رمانتیک می‌رسد.

یادآوری می‌کنیم که شاهکار سروانتس، الگوی بزرگی بود برای استرن ونیز برای دیدرو. اما استفاده‌ی هرکدام از این میراث متفاوت است: در یکی استادی و مهارت انگلیسی در خلق شخصیت‌هایی با چند شاخصه‌ی کاریکاتوری بارز می‌شود و به نمایش درمی‌آید و آن دیگری از

---

1. anglophilie

۲. picaresque ـ مربوط به پیکاروها، ماجراجویان اسپانیایی ـ رمان پیکارسک که از قرن ۱۶ تا ۱۸ در اروپا رواج داشت، نوعی ادبی است که ماجراهای پیکاروها را به تصویر می‌کشد. م.

فهرست ماجراهای پیکارسک مهمان‌خانه‌ای و جاده‌های طولانی، طبق سنت رمان خنده‌دار (کُمیک) یاری می‌جوید.

ژاک، نوکر و مهتر، مقدم است ـ نخست در عنوان رمان ـ پیشاپیش ارباب شهسوارش می‌آید (حتا اسم او را هم نمی‌دانیم، گویی تنها به همراه ژاک و به عنوان ارباب او، وجود دارد، حتا در جایگاه یک شخصیت رمان هم شفاف نیست). روابط‌شان قطعاً، روابط ارباب و نوکر است، اما درضمن روابط دو دوست صمیمی نیز هست؛ هنوز از روابط برحسب سلسله مراتب بحث نکرده بودند (انقلاب فرانسه حدود ده سال بعد اتفاق می‌افتد)، اما از درون تهی شده بودند[1]. تمام تصمیم‌های مهم را ژاک می‌گیرد؛ و هنگامی که ارباب دچار جَذَبه است، او می‌توانند تا حدی و نه بیش‌تر از اطاعت سرباززند. دیدرو دنیایی از روابط انسانی را توصیف می‌کند که بر تأثیرات متقابل خصلت‌های فردی بنا شده و بدون نقش‌های اجتماعی، نمی‌گذارند آن‌ها لِه‌شان کنند: دنیایی که نه از ناکجاآباد شناخته شده نه از افشا و رد سازوکارهای اجتماعی، دنیایی که در وضعیت گذار، شفاف دیده می‌شود.

در روابط بین جنسیت‌ها می‌توان همین را گفت: دیدرو به‌طور فطری و ذهنی فمنیست است، البته نه به صورت جانبدارانه: زن از نظر او، در همان رده اخلاقی و فکری قرار می‌گیرد که مرد و به اندازه‌ی او دارای حق خوشبختی، احساسات و حواس است. و این تفاوت او با *تریسترام شندی* است که با آسودگی و به سرسختی ضد زن است و این تفاوت را نمی‌توان نادیده گرفت.

و اما درمورد تقدیرگرایی که ژاک سخنگوی آن می‌شود (هرچه پیش آید بر آسمان نوشته شده است)، ما می‌بینیم به جای آن که تسلیم و انفعال را توجیه کند، همیشه ژاک را به سمتی می‌برد که ابتکار به خرج دهد و هرگز شکست را نپذیرد، حال آن که اربابش که ظاهراً بیش‌تر به آزادی انتخاب و اختیار فردی می‌گرود، میل به نومیدی و سپردن خویش به سیر حوادث دارد. از نظر فلسفی، گفت‌وگوهای آن‌ها کمی ابتدایی است، اما اشاراتی پراکنده به اندیشه‌ی وجوب اسپینوزا و لایبنیس[2] دارد. گویی دیدرو در

---

۱. برای بررسی تمام این جنبه‌ها نگاه کنید به مقدمه‌ی درخشان میکله راگو Michele Rago، به کتاب *ژاک قدری و اربابش* در مجموعه‌ی سانتوپاژین انتشارات اِنودی Enaudi، مقاله‌ی کامل و دقیقی است، چه در چارچوب تاریخی و چه بوطیقایی و فلسفی این کتاب.

2. Leibniz

ژاک قدری دربرابر ولتر[1] که در *ساده‌لوح یا درباب خوشبینی* که بر ضد لایبنیتس موضع می‌گیرد، از او و بیش‌تر از اسپینوزا دفاع می‌کند، که هوادار خردگرایی عینی جهانی یگانه است. اگر برای لایبنیتس این جهان یکی از جهان‌های بی‌شمارِ ممکن است، برای دیدرو تنها جهان ممکن همین یکی است چه خوب و چه بد (اما همیشه آمیزه‌ای از خوب و بد)، و رفتار انسان، چه خوب باشد چه بد (اما نزد او هم همیشه آمیزه‌ای وجود دارد)، ارزشی ندارد مگر به این دلیل که قادر به پاسخ‌گویی به مجموعه‌ی وضعیت‌هایی است که در آن قرار می‌گیرد. (حتا با حیله، فریب، تخیل ماهرانه، نگاه کنید به «رمان در رمان‌هایی» که در *ژاک قدری* جا داده است: *دسیسه‌های مادام دولا پوموری*[2] و *پدر هودسون*[3] که تخیل نمایشی حساب شده‌ای را در زندگی به نمایش می‌گذارند. با روسویی که از خوبی و صداقت در طبیعت و نزد انسان طبیعی تجلیل می‌کرد، فاصله‌ی بسیار داریم.)

دیدرو احساس می‌کرد که می‌توان از مفاهیم جهانی سخت جبری، نیرویی به دست آورد که آزادی فردی را پیش ببرد، انگار کارآیی اختیار و آزادی انتخاب تنها منوط به باز کردن راهی در صخره‌ی سختِ وجوب است. این موضوع در ادیانی صدق می‌کند که اراده‌ی خدا را تا حد ممکن برتر از اراده‌ی انسانی می‌دانند: دو قرن پس از دیدرو که شاهد ظهور فرضیه‌های نوینی بود با گرایش جبرگرایی در زیست‌شناسی، اقتصاد، اجتماع و روان آدمی، این مسأله هنوز صادق بود. امروزه می‌توانیم بگوییم که این فرضیه‌ها دقیقاً زمانی راه جدیدی را به آزادی‌های واقعی گشودند که آگاهی به وجوب را مطرح می‌کردند، حال آن که اراده‌گرایی و گرایش به فعالیت تنها به شکست ختم می‌شد.

اما به‌طور قطع نمی‌توان گفت که *ژاک قدری* این یا آن چیز را به ما می‌آموزد یا اثبات می‌کند. هیچ نقطه‌ی پایانی با تنوع و حرکت‌های قیقاج‌وار شخصیت‌ها همساز نیست. اگر دوبار افسار اسب از دست ژاک درمی‌رود و او را به سمت تپه‌ای می‌کشاند که در آن چوبه‌های دار افراشته‌اند و بار سوم هم به نزد ارباب قبلی خود، یعنی جلاد فرار می‌کند، موضوع قطعاً یک داستان اخلاقی از عصر روشنگری و علیه باور به نشانه‌های خبردهنده است، همچنین اعلان رمانتیسم «سیاه» با به دارآویختگان شبح‌آسا بر

---

1. Voltaire 2. Mme de la Pommeraye 3. Père Hudson

تپه‌های خشک است (حتا اگر هنوز تا تأثیرات پوتوکی[۱] فاصله‌ی بسیار داشته باشیم) و اگر باشتاب نقطه‌ی پایان، در پی یک رشته ماجرا در چند جمله فشرده، گذاشته می‌شود که در آن ارباب در دوئل مردی را می‌کشد، ژاک به همراه ماندرن[۲]، راهزن می‌شود، سپس ارباب خود را بازمی‌یابد و قصر او را از غارت نجات می‌دهد، در آن ایجاز قرن هجدهم را بازمی‌شناسیم با تئاترِ ساختگیِ رمانتیکِ ناشی از امر غیرقابل پیش‌بینی و تقدیر، همان‌طور که در آثار کلایست[۳] اتفاق می‌افتد.

مواردی را که با همه‌ی شگفت‌انگیزی و گونه‌گونی‌شان در زندگی به آن‌ها برمی‌خوریم، حتا اگر هریک در منطق خاص خود بگنجد، باز نمی‌توانیم از هنجارها و طبقه‌بندی‌ها کسرشان کنیم. دیدرو داستان دو افسر از هم جدانشدنی را که نمی‌توانند دور از یکدیگر زندگی کنند و با این وجود گه‌گاه نیاز به دوئل را حس می‌کنند، با ایجازی تعریف می‌کند که دوگانگی رابطه‌ای شورانگیز را مخفی نمی‌کند.

به این دلیل *ژاک قدری* ضد ـ *ساده‌لوح* است که می‌خواهد *ضد ـ قصه‌ی فلسفی* باشد: دیدرو معتقد است که نمی‌توان حقیقت را در یک شکل به بند کشید تا در یک حکایت حاوی دیدگاه قرار گیرد؛ اختراع ادبی قصد آن را دارد که به تناظر با زندگی تمام ناشدنی برسد، نه از راه یک نظریه که می‌توان با واژگان ذهنی به آن رسید.

نوشتار آزاد دیدرو همان اندازه دربرابر «فلسفه» قرار می‌گیرد که مقابل «ادبیات»، اما ادبیاتی که ما امروزه به‌عنوان نوشتار حقیقی ادبی می‌شناسیم، همان نوشتار اوست.

تصادفی نیست اگر اخیراً از *ژاک قدری و اربابش* نمایشی مدرن توسط نویسنده‌ی باهوشی مثل میلان کوندرا[۴] اقتباس شده است. و اگر رمان کوندرا، *سبکی تحمل‌ناپذیرِ بودن*[۵] اگر او را به عنوان دیدرویی‌ترین نویسندگان معاصر مطرح می‌کند، به خاطر هنر او در آمیختن رمان احساساتی، رمان وجودی[۶]، فلسفی و طنز است.

---

۱. Potocki (Jan) یان پوتوکی: مورخ و نویسنده‌ی لهستانی که داستانی شگفت‌انگیز به نام *دست‌نوشته‌ی یافته شده در سارگوس* از او مانده که داستان عجیبی است ملهم از افسانه‌های شرقی که در آن تخیل با اروتیسم و دهشت به هم آمیخته است.م.

2. Mandrin　3. Kleist　4. Milan Kundera

۵. L´Insoutenble Légèreté de l´être (در ایران به نام *بار هستی* ترجمه شده.م.)

6. Existentiel

جیاماریا اورتس[1]

مردی بود که می‌خواست همه‌چیز را حساب کند. لذات، آلام، فضایل، عیوب، حقایق و اشتباهات را: این مرد معتقد بود که قادر است برای هر نوع احساس یا عمل، جمله‌ی جبری یا سیستم کمیت عددی طرح کند. با سلاح «دقت هندسی» علیه بی‌نظمی هستی و بی‌دقتی در فکر می‌جنگید، یعنی با روشی فکری که به‌تمامی از تقابل واضح و نتایج منطقی نفی‌ناپذیر درست شده بود. به نظر او میل به لذت و ترس از زور، تنها یقین‌هایی بودند که باید حرکت را از آن‌ها شروع کرد تا به رسوخ در شناخت جهان بشری نایل آمد: تنها از این راه می‌توانست ثابت کند که ارزش‌هایی چون عدالت و ازخودگذشتگی نیز پایه و اساسی چند دارد.

جهان مکانیسمی از نیروهای بی‌رحم بود؛ از آن‌جا که ثروت، عقاید را، دگرگون می‌کند و آن‌ها را می‌خرد، پس ارزش عقاید با ثروت ساخته می‌شود: «انسان جسمی است ساخته شده از استخوان که با رباط‌ها، ماهیچه و دیگر اعضا به هم متصل شده.»

طبیعی است نویسنده‌ی این کلمات قصار در قرن هجدهم زندگی کرده باشد. از زمان *آدم ـ ماشینی* لامتری[2]، تا *پیروزی شهوت* بی‌رحم طبیعت نزد ساد[3]، برای رد بینش مشیت‌گرا درمورد انسان و جهان، سازش جایی در

---

1. Giammaria Ortes.

۲. La Mettrie ـ پزشک و فیلسوف فرانسوی قرن ۱۸ در کتاب آدم ـ ماشینی خود، نظریه‌ی دکارتی حیوان‌های ـ ماشینی را برای انسان تعمیم می‌دهد.

3. Sade

اندیشه آن روزگار ندارد. کاملاً طبیعی است که جیاماریا در ونیز زندگی کرده باشد: جمهوری ونیز در افول کُند خود بیش از پیش، خود را درگیر بازی خردکننده‌ی قدرت‌های بزرگ می‌یافت و به تنها چیزی که می‌اندیشید حساب سود و زیان در ترازنامه‌های تجاری خود بود؛ جمهوری بیش از پیش در لذت‌طلبی‌های[1] سالن‌های قمار، تئاترها و جشن‌های خود فرورفته بود. چه مکانی بهتر از این می‌توانست الهام‌بخش مردی باشد که می‌خواست همه‌چیز را محاسبه کند؟ او احساس می‌کرد باید نظامی تصور کند تا در بازیِ «فرعون»[2] برنده شود، و یا میزان دقیق احساسات را در یک ملودرام بیابد؛ و نیز درباره‌ی مداخله دولت در اقتصاد و بخش خصوصی و ثروت و فقر ملت‌ها مقاله بنویسد.

اما از کسی سخن می‌گوییم که ولنگار بی‌دینی چون هلوسیوس[3] در زمینه‌ی نظری یا کازانوایی[4] در زمینه‌ی عملی نبود. به‌علاوه اصلاح‌طلبی است در مبارزه برای پیشرفت هواداران عصر روشنگری(قرن هجدهم و دوران انقلاب) مثل هم عصران میلانی خود در مجله‌ی کافه[5] (*گفتار درباب ماهیت لذت و درد* اثر پیترو وری[6] در ۱۷۷۳ منتشر می‌شود پس از آن‌که ونیزی مورد بحث ما در ۱۷۵۷ کتاب خود *محاسبه‌ی لذات و آلام زندگی بشری* را به چاپ رساند.) و نام او جیاماریا اورتس است، او کشیشی لاغر و غرغرو بود که لبه‌ی تیز منطق خود را دربرابر اعلام زلزله‌ای قرار داده بود که حرکت مارپیچ خود را در سراسر اروپا آغاز کرده و در کوچه پس‌کوچه‌های ونیزِ او نیز طنین انداخته بود. او مانند هابس[7] بدبین، مانند ماندویل[8] متناقض، استدلال‌گری متبحر و نویسنده‌ای خشک و تلخ بود. با خواندن آثار او جای شکی باقی نمی‌ماند که او جزء روشن‌بین‌ترین قهرمانان خرد با یک خ بزرگ است؛ دیگر داده‌های زندگی‌نامه‌نویس‌ها و کارشناسان مجموعه‌ی آثار او درخصوص انعطاف‌ناپذیری دینی و رفتار

1. Hédonisme

۲. نوعی قمار

3. Helvetius 4. Casanova

۵. Caffe، گاهنامه‌ی ایتالیایی که در میلان تأسیس و منتشر می‌شد اما در برسچیا به چاپ می‌رسید؛ مهم‌ترین نویسندگانش آلساندرو و پیترو وری Alessandro Pierro Verri، چزاره بکاریا Cesare Beccaria بودند. از ژوئن ۱۷۶۴ تا ۱۷۶۶ هر ۱۰ روز یک‌بار منتشر می‌شدم.

6. Pietro Verri 7. Hobbes 8. Mandeville

عمیقاً محافظه‌کارانه‌ی‌اش، به‌سختی پذیرفتنی است. البته، از این طریق می‌آموزیم که از افکار حاضر و آماده و کلیشه‌ها بپرهیزیم: همچون تصویر قرن هیجدهی که در آن دین‌گرایی دردآلود ساختگی و خردگرایی سرد و ملحد دربرابر هم قرار می‌گیرند؛ واقعیت همیشه وجوه بیش‌تری دارد و همان عناصر در متنوع‌ترین مجموعه‌ها ترکیب و آمیخته می‌شوند. در پشت خودبه‌خودی‌ترین جهان‌بینیِ سرشت بشری می‌توان بدبینی کاتولیکی را نسبت به امور زمینی پیدا کرد: اشکال دقیق و بلورین، وضوح خود را از غبار برمی‌گیرند و به غبار باز می‌گردند.

شهر ونیز، در آن زمان و بیش‌از هر زمان دیگری، محل ایده‌آلی بود برای افراد غیرمتعارف و زیبانمایی[1] از شخصیت‌های شبیه آدم‌های گُلدُنی[2]. از این رو، به سادگی می‌توان این کشیشِ مردم‌گریز را مجسم کرد که تنها دغدغه‌اش حساب ریاضی بود و طرحی از آن دوره، او را با کلاه‌گیسی بر سر، چانه‌ی تیز و لبخندی محو و معذب به تصویر می‌کشد. می‌توان او را دید، با حالت کسی که خو گرفته درمیان مردمی باشد که از فهم آن‌چه برای او این‌قدر آسان است، سرباز می‌زنند، وارد صحنه می‌شود و در عین حال، از بیان حرف خود و دلسوزی برای خطاهای دیگران دست برنمی‌دارد تا آن هنگام که سرش را تکان می‌دهد و در انتهای میدان کوچک دور می‌شود.

تصادفی نیست که اورتس متعلق به قرنی تئاتری و معروف‌ترین شهر تئاتر است. او بنا به عادت، نوشته‌های خود را با این جمله به پایان می‌برد: «کیست که به من بگوید که تظاهر می‌کنم؟» و در ما این شک را برمی‌انگیزد که آیا اثبات‌های ریاضی او متناقض‌نماهایی هجوآلود نیست و عالم منطقی جدی و سختگیر که در مقام نویسنده قرار می‌گیرد، نقابی کاریکاتوری نیست که علم دیگری و حقیقت دیگری را در پس خود پنهان کند. آیا این تنها جمله‌ای است که ازسرِ احتیاطی قابل درک، جهت پیشگیری از محکومیت‌های احتمالی مقامات کلیسا تکرار می‌شده؟ باز هم تصادفی

1. Kaleidoscope

۲. Goldoni، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی قرن ۱۸ که شخصیت‌های تئاتری را به صورت تیپ درمی‌آورد و از اجتماع الهام می‌گرفت. بدین‌صورت تحولی در تئاتر سنتی به وجود آورد و در زمان خود، با حمله‌ی سنت‌گرایان تئاتر ایتالیا روبه‌رو شد.م.

نیست اگر اورتس بیش از همه گالیله را می‌ستود که در مرکز گفت‌وگوی خود، شخصیتی چون سالوماتی را قرار داده بود تا سخنگویش باشد: او اعلام می‌کرد که تنها نقش شخصیت هوادار کپرنیک را بازی می‌کند، با این که او ملحد است و در این مباحثه همچون شرکت در بازی صورتک‌ها دخیل است. روش‌هایی از این دست، تنها می‌تواند احتیاطی کمابیش مؤثر باشد (همان‌گونه که می‌دانیم درمورد گالیله این‌گونه نشد، اما برای اورتس مفید افتاد)؛ به هر صورت این امر گواه بر لذتی است که نویسنده از این بازی ادبی احساس می‌کند. «کیست که به من بگوید که تظاهر می‌کنم؟»: در این پرسش، بازی سایه‌روشن تئاتر در قلب گفتار جای دارد، در قلب این گفتار و سایر گفتارهای انسانی؛ کیست که تعیین کند آن‌چه که گفته می‌شود حقیقت است یا تخیل؟ نویسنده نیست زیرا خود را ("کیست که به من بگوید") تسلیم تصمیم مخاطب‌هایش می‌کند؛ اما مخاطب‌ها هم در نظر نیستند، زیرا از یک «کی» فرضی پرسش می‌شود که شاید اصلاً وجود هم نداشته باشد. شاید هر فیلسوفی درخود بازیگری پنهان دارد که نقش خود را بی‌دخالت فیلسوف بازی می‌کند؛ شاید هر فلسفه و هر آموزه‌ای کلافی از کمدی دارد که بدایت و نهایت آن پیدا نیست.

حدود نیم قرن بعد، فوریه[1] چهره‌ای به جهان عرضه می‌کند که به همان اندازه متضاد و کاملاً متعلق است به قرن هیجدهم: او نیز حساب‌دان، استدلال‌گر افراطی و در عین حال، دشمن فیلسوف‌ها، لذت‌طلب[2]، سعادت‌گرا[3] است؛ در زندگی ریاضت‌کش، منزوی و خشن است؛ او نیز شیفته‌ی نمایش است و پیوسته خود را ملزم به طرح این پرسش می‌داند: «کیست که به من بگوید که تظاهر می‌کنم؟»

«هر آدمی، بالطبع به لذت حواس گرایش دارد» این تأکیدی است که درآغاز *محاسبه‌ی ارزش عقاید بشری* طنین می‌اندازد؛ و او ادامه می‌دهد: «ازاین‌رو است که هریک از موضوعات بیرونی، همزمان بدل می‌شود به موضوع خاص امیال هر انسان.» انسان برای نیل به موضوع امیالش ناچار به استفاده از زور می‌شود و درنتیجه، برابر نیروی دیگران می‌ایستد؛ پس باید نیروهایی را محاسبه کرد که یکدیگر را خنثی می‌کنند. طبیعت در نظر

---

1. Fourier
2. hédoniste
۳. eudémoniste معتقد به مکتبی که هدف زندگی را سعادت می‌داند.م

اورتس آن تصویر مادرانه‌ای نیست که برای روسو بود و *قرارداد اجتماعیِ* او از این طبیعت، متوازی‌الاضلاع نیروها در کتاب فیزیک است. اگر انسان‌ها در لذت‌جویی‌شان، یکدیگر را نابود نمی‌کنند، به دلیل عقیده‌ای است که مبنای کلی آن چیزی است که امروزه فرهنگ در مفهوم بسیط کلمه می‌نامیمش. آراء «علتی است که مجموعه‌ی نیروهای همه، کمابیش به نفع هرکس عمل می‌کنند.» این همان تقوا نیست که موهبتی آسمانی است و به همین دلیل به آدمی امکان می‌دهد خویشتن را در راه دیگری فدا کند؛ این‌جا کاملاً بر روی زمین‌ایم و تنها رأی مهم است، چراکه هدف آن «نفع شخصی است».

در تاریخ روم، چند نمونه‌ی درخشانِ قهرمانی و میهن‌پرستی، به‌عنوان مثالِ محاسبه‌ی نفع شخصی میِتوان یافت: رفتارگرایی[1] ب.اف اسکینر[2] و یا جامعه-زیست‌شناسی ای.اُ ویلسون[3] بعضی از اثبات‌های اورتس را تأیید می‌کند.

آراء اشکالی از تفکرند که برپایه‌ی آن می‌پذیریم که گروه‌های معین افراد، هریک به دلخواه خود، دارایی‌ها یا امتیازهای ویژه‌ای دارند. اورتس به‌خصوص چهار نوع آن‌ها را ذکر می‌کند: اشرافیت، تجارت، ارتش، ادبیات؛ او می‌کوشد فرمول «ارزش» هریک از عقاید خود را توصیف کند و هنگامی که صحبت از «ارزش» است، مقصودش «بهره» است نه کم‌تر، نه بیش‌تر.

به‌واقع «رأی» معادل آن چیزی است که در دوران‌های نزدیک‌تر به ما، «ایدئولوژی» و در این مورد خاص «ایدئولوژی طبقاتی» نامیده می‌شود؛ اما اورتس بسیار خشن‌تر از هر ماتریالیست تاریخی، وقت خود را صرف بررسی مشخصه‌های روبنایی آن نمی‌کند و به‌سرعت همه را به واژگان اقتصادی، حتا رقم درآمد و قیمت برمی‌گرداند.

نتیجه‌گیری حاصل از آن، این است که در آن جامعه‌ای که از نظر عددی متراکم‌تر است، انسان از لذت‌های بیش‌تری برخوردار است و کم‌تر از ترس رنج می‌برد (درمجموع آزادتر است) تا در جامعه‌ای محدودتر یا خارج از هر جامعه‌ای، محوری است که می‌تواند در رساله‌ای جامعه‌شناختی

---

1. Comportementemtisme 2. B.F.Skinner 3. E.O Wilson

گسترده شود تا ـ براساس تجربه‌ی کنونی‌مان مشخص و تصحیح شود. هم‌چنین از جمله‌ی آخر مقاله می‌توان یک تیپولوژی (نوع‌شناسی) کامل و یک علم اخلاق مصالحه‌جوها و یا اشکال‌شورش را استنتاج کرد که براساس خصلت نسبی گرایش اجتماعی یا دوری از آن، یعنی در جایی که هرکس می‌تواند تعداد آراء بیش‌تری داشته باشد یا نه، انسان از آراء کم‌تری برخوردار باشد، این نتیجه به دست می‌آید: یکی بیش از پیش کم رو، شهری و متظاهر، دیگری صمیمی‌تر، آزادتر و وحشی‌تر است.

اورتس به‌مثابه‌ی بانی نظام‌ها و مکانیزم‌ها، نمی‌توانست فاقد گرایش خاصی به تاریخ باشد و حتا باید گفت درک بسیار کمی از خود تاریخ داشت. با اثبات این نکته که جامعه فقط از طریق آراء هدایت می‌شود، حقیقت تاریخی را به عنوان شهادت عینی در نظر می‌گیرد و در درجه‌ای پایین‌تر، همچون چیزی که با صدای شاهدان عینی روایت شده‌است. اما در نتیجه‌گیری‌های *محاسبه در باب حقیقت تاریخی*، به‌نظر می‌رسد اورتس به شناخت جهان مادی با هدف کوچک‌ترین جزئیات غیرقابل تکرار گرایش دارد: او که همیشه می‌خواهد تمامی موضوعات مرتبط به بشر را کاملاً از طریق علم ذهنی دریابد، در این اثر هرگونه ادعای شناخت کلی را که اساس آن بر مجموعه‌ی دست‌نیافتنی همه‌ی تجربه‌های شخصی قرار ندارد، محکوم می‌کند.

بی‌شک روش او به یاری استعدادش در برنهاده‌های (سنتزهای) مفهومی، او را به سوی تعمیم می‌کشاند. فی‌المثل شیوه‌ای را که در بررسی تئاتر ایتالیایی، فرانسوی، انگلیسی و آلمانی، خصوصیات تئاتر این چهار کشور را مشخص می‌کند، به‌عنوان نمونه ذکر می‌کنیم: تئاتر فرانسوی بر تغییر پا گرفته، تئاتر انگلیسی بر علاقه‌ی مفرط، تئاتر ایتالیایی بر اولین احساس و تئاتر آلمانی بر آخرین احساس. تصور می‌کنم احساس اول به معنای بی‌فاصلگی باشد و احساس آخر یعنی تفکر؛ علاقه‌ی مفرط دشوارترین واژه برای رمزگشایی است، اما اگر تصور شود که درباره‌ی تئاتر انگلیسی او به قطع شکسپیر را درنظر داشته، فکر می‌کنم هدف این بوده که می‌خواسته مفهوم کشاندن شوریدگی‌ها و کارها تا حد نهایی پی‌آمدها و نیز اغراق در خصوصیات و آثار را القاء کند. از این جاست که اورتس قائل به شباهت میان ایتالیایی‌ها و انگلیسی‌هاست، زیرا تخیل نزد

آنان برتری دارد و فرانسوی‌ها و آلمانی‌ها هم به‌یکدیگر شبیه‌اند زیرا خرد برای آن‌ها در اولویت است.

این گفتار سرآغاز پویاترین و غنی‌ترین متن جیاماریا اورتس به نام *تفکراتی بر تئاتر موزیکال* است که در آن «دقت هندسی» روش او درخصوص قرینه‌ها و وضعیت‌های معکوس از نوع ملودرام، به‌کار رفته است. لذت‌طلبی برنامه‌ریزی شده‌ی اورتس ثروتی را نشانه می‌رود که از بقیه‌ی ثروت‌ها نامطمئن‌تر است: «تفنن» که جامعه ونیزی قادر بود آن را در مرکز زندگی شهری قرار دهد. و این‌جاست که درمی‌یابیم که بیش از منطق ریاضی، تا چه میزان تجربه‌گرایی اساس تفکر نویسنده را تشکیل می‌دهد.

> هر تفریحی حرکتی متفاوت است که در عضو حسی خود دریافت می‌کنیم. لذت از همین تفاوت حرکت حادث می‌شود، مثل بی‌حوصلگی که از استمرار حرکت ناشی است. پس هرکس قصد ایجاد لذتی را دارد که از سه ساعت فراتر رود، می‌تواند یقین داشته باشد که به بی‌حوصلگی می‌انجامد.

شاید تفریح ناشی از موسیقی و نمایش و نیز هیجان‌ها و امیدهای قمارباز تنها لذایذ غیر توهمی باشد. برای باقی لذت‌ها زمینه‌ای از نسبت‌گرایی مالیخولیایی در پس همه‌ی یقین‌ها نمودار می‌شود. *Calcolo de´piaceri e de´ dolori della vita umana*[1] با این کلمات پایان می‌یابد:

> چنانچه تصور شود که این آموزه‌ها به حال نوع بشر مضر است، من خود نیز جزئی از این نوع هستم بی‌آن‌که از آن شکوه کنم؛ و اگر نتیجه می‌گیرم که تمامی آلام و لذت‌های این زندگی توهمی بیش نیست می‌توانم اضافه کنم که همه‌ی استدلال‌های بشری از سر جنون است. و وقتی می‌گویم همه، محاسبات خود را استثناء نمی‌کنم.

---

۱. به ایتالیایی در متن فرانسوی: *محاسبه‌ی لذت‌ها و آلام زندگی بشری*

چارلز دیکنز[1]
دوست مشترک ما[2]

یک رودِ تایمز رنگ پریده و گل‌آلود به هنگام غروب، زمانی که مَدّ در طول پایه‌های پل‌ها بالا می‌آید: در این دکور که وقایع‌نگاری‌های آن سال[3] در نورپردازی شومی تازه شده، کشتی‌ای به پیش می‌رود و از کنار تنه‌های شناور درختان، کشتی‌های بارکش و تخته‌پاره‌ها عبور می‌کند. مردی در جلو کشتی، با نگاه کرکس‌وار طوری به جریان آب خیره شده که گویی پی چیزی می‌گردد؛ در محل پاروها، دختر جوانی با صورتی فرشته‌آساست که کلاه و بارانی‌ای تقریباً پنهانش کرده. آن‌ها در جست‌وجوی چه چیزاند؟ به‌زودی درمی‌یابیم که مرد جنازه‌ی کسانی را که خودکشی کرده یا به قتل رسیده و به رودخانه انداخته شده، جمع می‌کند: ظاهراً آب‌های رود تایمز هر روزه برای این‌گونه صیدها بسیار سخاوتمند است. پس از یافتن جنازه‌ای بر سطح آب، مرد به سرعت جیب‌هایش را از سکه‌های طلا خالی می‌کند، بعد به کمک طنابی او را تا قرارگاه پلیس در ساحل یدک می‌کشد و درآن‌جا هم جایزه‌ای دریافت می‌کند. دختر جوان فرشته‌آسا، دختر صاحب کشتی، می‌کوشد غنیمت مرگبار را نگاه نکند؛ او آشفته است اما باز پارو می‌زند.

آغاز رمان‌های دیکنز اغلب به یادماندنی است، اما هیچ‌یک به پای فصل اول *دوست مشترک ما*، رمان ماقبل آخری که نوشت و آخرین رمانی که به

---

1. Charles Dickens
2. Our Mutual Friend
3. اشاره احتمالی به «خودکشی» کالوی Calvi، مدیر Banco Ambrosiano در لندن .م.

پایان برد، نمی‌رسد. سوار بر قایق صید جنازه، احساس می‌کنیم به پشتِ دنیا وارد می‌شویم.

از اول فصل دوم، همه‌چیز تغییر می‌کند و ما خود را در دل نمایش روش‌زندگی و شخصیت‌ها باز می‌یابیم: شامی در خانه‌ی یک تازه به‌دوران‌رسیده که در آن همه‌ی مدعوین تظاهر می‌کنند مدت‌هاست بایکدیگر دوستند، امابه زحمت با هم آشنایی دارند. ولی پیش از پایان فصل، در گفته‌هاشان راز غرق شدن مردی بازگو می‌شود که عن‌قریب به ارث کلانی می‌رسید، و به این طریق دوباره به مدار تشدد رمان می‌پیوندیم.

میراث عظیم ماترک سلطان زباله‌هاست که به تازگی مرده است، پیرمرد بسیار خسیسی که در حومه‌ی لندن، از او خانه‌ای در حاشیه‌ی یک مزرعه به جا مانده که در جای جای آن تلی از زباله برهم انباشته شده. همچنان در این دنیای شوم آشغال‌ها سیر می‌کنیم که از مسیری سیال، فصل اول ما را بدان می‌برد. تمامی دکورهای دیگر رمان، میزهای چیده شده، ظروف نقره‌ی براق، جاه‌طلبی‌های پر زرق و برق، درهم پیچیدگی و بهره و سفته‌بازی‌ها تنها پرده‌های نازکی‌اند بر جوهر نگون‌بخت این جهانِ پایان دنیا.

امانتدار گنجینه‌های زباله جمع کنِ طلا و نوکر سابقش به نام بافین[1]، یکی از شخصیت‌های بزرگ و مضحک دیکنز است که به خاطر کبکبه و دبدبه باعث فروریختن همه چیز می‌شود. با این که تجربه‌ای جز فقر بی‌نهایت و نادانی بی‌حد و مرز ندارد. (اما شخصیتی دلپذیر است، همچنین همسرش به‌خاطر گرمی انسانی و خوش‌نیتی‌اش؛ در ادامه‌ی رمان، او به خسیسی خودخواه بدل می‌شود تا سرانجام باردیگر قلب مهربان خود را ظاهر کند). بافین بی‌سواد، با رسیدن ناگهانی به ثروت، می‌تواند به عشق سرکوب شده‌اش نسبت به فرهنگ میدان دهد: هشت جلد *تاریخ افول و سقوط امپراتوری روم* از گیبون[2] را می‌خرد (عنوانی که حتا به سختی می‌تواند هجی کند و به جای رومی[3] می‌خواند روسی[4] و خیال می‌کند بحث از امپراتوری روسیه است). پس ولگردی را با یک پای چوبی به نام سیلاس وگ[5] به عنوان

---

1. Boffin 2. Gibbon 3. Roman 4. Rossian
5. Silas Wegg

«ادیب» استخدام می‌کند تا شب‌ها برایش کتاب بخواند. پس از گیبون، بافین که اکنون تنها دغدغه‌اش حفظ دارایی‌هاست، در کتابفروشی‌هابه دنبال زندگی‌نامه‌ی خسیس‌های مشهور است و از ادیب امینش می‌خواهد تا آن‌ها را برایش بخواند.

بافینِ بسیار متظاهر و سیلاسِ ویگِ مشکوک زوج خارق‌العاده‌ای را تشکیل می‌دهند. بعد آقای ونوس[1] هم اضافه می‌شود که مومیایی‌کننده‌ی حرفه‌ای و سازنده‌ی اسکلت‌های انسان به کمک استخوان‌هایی است که در اطراف پراکنده‌اند و ویگ از او خواسته تا پایی از استخوان واقعی به جای پای چوبی‌اش بسازد. در این افق زباله که آن را شخصیت‌های دلقک‌آسا و کمی ارواح‌گونه پر کرده‌اند، جهان دیکنز در برابر چشمان ما، بدل می‌شود به دنیای ساموئل بکت[2]؛ در طنز سیاه آخرین اثر دیکنز می‌توان نشانه‌های بسیاری یافت که پیش درآمد بکت است.

بالطبع، نزد دیکنز ـ اگرچه امروزه در خواندن ما بیش‌تر جنبه‌های سیاه برجسته می‌شود ـ تاریکی همیشه در تضاد با روشنایی است که غالباً در چهره‌های دختران جوانی می‌درخشد که هرچه باتقواتر و با قلبی بزرگوارتر باشند، بیش‌تر در جهنم ظلمت فرورفته‌اند. فرودادن این داستان تقوا برای ما خوانندگان امروزی دیکنز، مشکل‌ترین کارهاست. بی‌شک دیکنز همچون فردی متقی، روابطی نزدیک‌تری از ما خوانندگان مدرن‌اش نداشته است؛ اما ذهنیت دوران ویکتوریایی نه تنها وفادارانه در رمان‌های او انطباق می‌یابد، با این حال باید بگویم، تصاویر اساسی اسطوره‌ای خاص خود را می‌یابد. ما قادر نیستیم، دیکنز واقعی را در شخصیت‌پردازی‌های بدجنس و کاریکاتورهای گروتسک قرار دهیم و قربانی‌های فرشته‌آسا و حضورهای تسکین‌دهنده را در پرانتز بگذاریم: بدون این‌ها، آن یکی‌ها هم وجود نمی‌داشتند و باید هریک از آن دو گروه را به مثابه‌ی عناصر ساختاری مرتبط با یکدیگر ببینیم، مثل دیوارها و ستون‌های یک بنای واحدمحکم.

دیکنز می‌تواند حتا بر پیشانی «خوب‌ها»، چهره‌های غیرمنتظره خلق کند که به هیچ عنوان قراردادی نیستند، مانند گروه سه نفره‌ی ناهمگونِ این

---

1. Mr. Venus 2. Samuel Beckett

رمان که متشکل‌اند از یک دختربچه کوتوله، دانا و با زبانی نیشدار، موجودی با چهره و قلب فرشته‌آسا چون لیزی[1] و یک یهود با ریش و پالتو. جنی ورن[2] کوچک و دانا، خیاط عروسک که فقط با چوب زیر بغل قادر به حرکت است، تمام نکات منفی زندگی‌اش را در یک تغییر چهره‌ی شگفت که هرگز کم‌رنگ نمی‌شود، نشان می‌دهد و در هر لحظه قادر به تحمل کامل سختی‌های زندگی است، یکی از جذاب‌ترین و طنزآمیزترین شخصیت‌های دیکنز است. و ریاحِ[3] یهودی، کارمند تاجری لئیم به نام لامل[4] که در عین ترساندن او و ناسزاگویی، از نامش برای رباخواری استفاده می‌کند و در همان حال تظاهر می‌کند که شخصی محترم و بامناعت است. ریاح می‌کوشد توازن آن بدی را که وامی‌داردش آلت دست او باشد، برهم بزند و در خفا توانایی‌های نیکوکارانه‌ی خود را به کار می‌گیرد. بدین ترتیب حکایت اخلاقی کاملی در باره‌ی ضد یهود به دست می‌آید و ساز و کاری را نشان می‌دهد که به وسیله‌ی آن یک جامعه‌ی دورو نیاز ایجاد تصویری از یهودی را احساس می‌کند تا تمام عیوب خود را به او نسبت دهد. ریاح آن‌چنان خوب و بخشنده و بی‌سلاح است که ترسو می‌نماید. اما در پرتگاه بی‌کسی‌اش، با کمک دو دختر بی‌نوای دیگر، فضایی از آزادی و انتقام ایجاد می‌کند؛ به‌خصوص با توصیه‌های فعال خیاط عروسک (او نیز فرشته‌آسا است، اما قادر است به لامل نفرت‌انگیز زجری شیطانی تحمیل کند).

از نظر مادی این فضای نیکی به صورت تراسی بر بام دفتر تاریک کارگشایی، در میان مخروبه‌های مشمئزکننده‌ی شهرک قرار دارد. در آن‌جا ریاح مستوره‌های پارچه را برای لباس عروسک، مهره‌های کوچک، کتاب، گل و میوه در اختیار دو دختر جوان می‌نهد، حال آن که «در دور و بر فضای وسیعی بود پر از دودکش‌هایی که همچون بانوان پیر کلاه‌های خود را می‌چرخانند و دود خود را چنان تکان می‌دهند که گویی می‌خواهند وقار خود را بپوشانند و همان‌طور که خود را باد می‌زنند، قیافه‌های متعجب و ابلهانه می‌گیرند.»

در دوست مشترک *ما* جایی برای رمان شهری و نمایش آداب زندگی

---

1. Lizzie 2. Jennie Wren 3. Riah 4. Lammle

هست و نیز برای آدم‌هایی با درون پیچیده و تراژیک مانند بردلی هدستون[1]، کارگر سابق که حالا معلم شده و آن‌چنان دچار وسواس و دغدغه‌ی ارتقاء جامعه و اعتبار شده که گویی شیطان روحش را تسخیر کرده‌است. او را آن هنگام که عاشق لیزی می‌شود دنبال می‌کنیم، بعد در حسادتش که متعصبانه و ستوه‌آور است، در نقشه‌ی دقیق یک قتل و سپس در اجرای آن و آن‌گاه که میخکوب می‌ماند و هرجمله‌ی آن را در افکارش تکرار می‌کند، حتا وقتی به شاگردانش درس می‌دهد.

> تکه‌گچی در دست برابر تخته سیاه، پیش از آن‌که بر آن بنویسد ایستاد و به آن مکان معروف فکر می‌کرد و از خود می‌پرسید آیا در پایین دست یا بالادست رود آب عمیق‌تر و کرانه انبوه‌تر نبوده. دلش می‌خواست چند خط بر تخته بکشد تا آن‌چه را در سر داشت به خود نشان دهد.

دوست مشترک *ما* بین سال‌های ۱۸۶۵-۱۸۶۴ نوشته شد و *جنایت و مکافات* بین ۱۸۶۶-۱۸۶۵. داستایوسکی از علاقه‌مندان دیکنز بود اما نمی‌توانست این کتاب را خوانده باشد. پیرو چی‌تاتی[2]، در مقاله‌ی زیبای خود درباره‌ی دیکنز می‌نویسد: «براساس مشیت حاکم بر ادبیات، درست در سال‌هایی که داستایوسکی *جنایت و مکافات* را می‌نوشت، دیکنز ناآگاهانه، با نوشتن صفحات مربوط به جنایت بردلی هدستون، کوشیده بود با شاگرد دور خود رقابت کند... اگر داستایوسکی این صفحه را خوانده بود، حتماً به نظرش آخرین مورد، نقاشی روی تخته سیاه با شکوه می‌بود!

چی‌تاتی عنوان Il migliore dei mondi impossibili[3] را از نویسنده‌ی معاصرمان جی.کی. چسترتون[4] که بیش از همه دیکنز را دوست داشت به عاریت گرفته‌است. چسترتون کتابی درباره‌ی دیکنز و نیز پیش‌گفتارهایی بر چندین رمان، برای انتشارات Every-man´s Library نوشته است. در پیش‌گفتار دوست مشترک *ما*، چسترتون اول به سراغ عنوان می‌رود.

---

1. Bradley Headstone
2. Piero Citati
۳. این مقاله در مجلد «بهترین دنیاهای ناممکن». م.
4. G.K.Chesterton

«دوست مشترک ما» معنایی به انگلیسی، به ایتالیایی و به فرانسوی دارد، اما «دوست دو طرفه‌ی ما» یا «دوست دو جانبه‌ی ما» چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ می‌توان به چسترتون جواب داد که این اصطلاح نخستین‌بار در رمان از زبان بافین بیرون می‌آید که همیشه پر از غلط‌گویی است؛ و حتا اگر ربط بین عنوان و محتوای رمان کاملاً واضح نیست، درعوض مضمون دوستی واقعی یا ساختگی، پیدا یا ناپیدا، تحریف شده یا تضمینی، در تمام قسمت‌های آن در نوسان است.

اما چسترتون پس از افشای عدم‌تناسب زبان‌شناختی عنوان، می‌گوید که دقیقاً به همین دلیل است که این عنوان را دوست دارد. دیکنز هرگز تحصیلات منظم و سوادی ظریف نداشته است، و چسترتون به این علت دوستش دارد، یعنی زمانی دوستش می‌دارد که خود را همان‌گونه که هست دوست دارد و وقتی ادعا می‌کند چیز دیگری است. رجحان چسترتون برای *دوست مشترک ما* در حقیقت خطاب به دیکنزی است که پس از تلاش‌های گوناگون برای تمایز خود و ارائه‌ی سلیقه‌ای اشرافی، به اصل خود بازگشته است.

با این که چسترتون، کسی بود که بهتر از همه‌ی منتقدین قرن ما از عظمت ادبی دیکنز دفاع کرده است، اما به نظر من، مقاله‌اش درباره‌ی *دوست مشترک ما* ته‌رنگی از مراعات پدردوستانه دارد، مراعات حال رمان‌نویسی مردمی، از سوی ادیبی ظریف.

به نظر ما این رمان شاهکاری بی‌چون و چراست، چه از نظر خلاقیت و چه از نظر نگارش. در زمینه‌ی نگارش تنها به عنوان نمونه، استعاره‌های میخکوب‌کننده‌ای را ذکر می‌کنم که شخصیت یا موقعیتی را وصف می‌کند (مادر گفت: «چه افتخاری» و در همان حال گونه‌ای را برای بوسیدن جلو برد که به اندازه‌ی طرف مقعر قاشق، حساس و پر مهر بود.») اما تکه‌هایی توصیفی نیز دارد که در خور نقل در منتخبی از منظره‌های شهری است.

> عصری خاکستری، غبارآلود و خشک در شهر لندن، صحنه‌ی امیدوارکننده‌ای نیست. انبارها و اداره‌های بسته، حالتی مرده دارد و ترس انگلیسی‌ها از رنگ، حالت عزا به وجود می‌آورد. برج‌ها و برج ناقوس‌های تمام کلیساها که در بین خانه‌های سیاه و

دودگرفته، مثل آسمانی که گویی بر سرشان فرود می‌آید، فشرده می‌شوند، اندوه فراگیر را ذره‌ای کم‌رنگ نمی‌کند. یک ساعت آفتابی، بر دیوار کلیسایی، در سیاهی‌ای که به کار نمی‌آید، گویی در معاملاتش ورشکسته شده و برای همیشه معلق است؛ کودکان مالیخولیایی گمشده، نگهبانان و سرایدارها با جاروهاشان، کودکان مالیخولیایی کاغذ و سنجاق را در جویبار می‌ریزند و دیگر کودکان گمشده که مالیخولیایی‌ترند، آن‌ها را وارسی و جست‌وجو می‌کنند همان‌طور خمیده به دنبال هرچیز فروختنی هستند[1].

دلیل دیگری برای شاهکار دانستن این رمان، نمایش تابلویی بسیار پیچیده از مبارزه‌ی طبقاتی است. کِتل[2] با جرج اورول[3] در مجادله‌ای عنوان می‌کند که در تحلیلی «طبقاتی» مشهور از رمان‌های دیکنز، نشان داده که هدف دیکنز دردهای جامعه نبوده، بلکه دردهای سرشت بشری است.

---

۱. دوست مشترک ما

2. Kettle

3. George Orwell

خرده‌بورژواها

اونوره دو بالزاک[1]

رونقِ صفت خرده بورژوا که امروزه از کثرت استفاده دغدغه‌آور و تحریف شده، به طور قطع از زمان سلطنت بورژوایِ لویی فیلیپ[2] (۱۸۴۸-۱۸۳۰) شروع شد.

در آن زمان این آگاهی نزد بورژواها نزج گرفت که طبقه‌ای‌اند که نبرد را برده است و در همان حال لزوم برقراری تمایزاتی را در دنیاشان دریافتند. گویی حس پیروزی همراه بود با احساس افولی که شروع شده بود و نیز با احساس غم غربت ارزش‌های از دست رفته.

خرده‌بورژواها از همان عنوان، خود را به مثابه یکی از قطعات *کمدی انسانی* معرفی می‌کند، چرا که هدف جامعه‌شناختی آن بسیار بارز است. (عنوان و فکر انجام مطالعه‌ی «گروه» در *صحنه‌های زندگی پاریسی* تنها در مرحله‌ی دوم به ذهن بالزاک می‌رسد؛ او نخست می‌خواست شخصیت مؤنث را مرکز رمان خود قرار دهد و آن را به صورت *صحنه‌های زندگی خصوصی* درآورد.)

امروزه وقتی به اطلاعات جامعه‌شناختی متراکمی می‌اندیشیم که در رمان قرن نوزده (به‌خصوص در رمان بالزاک) موج می‌زند، طبیعی است گفتاری به کار ببریم مشابه آن‌چه برای عکاسی و نقاشی انتخاب می‌کنیم و بگوییم: «در آن دوران، جامعه‌شناسی توصیفی وجود نداشت و

1. Honoré de Balzac
2. Louis Philippe

رمان‌نویس امری را بر عهده داشت که امروزه درعوض، راه‌های بسیاری برای بیان دارد؛ روزنامه‌نگاری، سینما... اما دراصل چنین نیست: در آن دوران، جامعه تشنه‌ی شناخت و توصیف خود بود، حتا شاید بیش از امروز و این نیاز را با وسایل بسیاری برمی‌آورد، به‌خصوص از طریق چاپ کتابچه‌هایی مثل «زیست‌شناسی»های گوناگون (زیست‌شناسی کارمند، زیست‌شناسی وکیل، زیست‌شناسی کشیش، و غیره ۱۸۴۲-۱۸۴۰) یا به‌وسیله‌ی سری جلدهای قطعِ بزرگ مانند *ترسیم فرانسویان توسط خودشان* (نشریه‌ای با شکل شاخص شهر که فصل‌های آن «تک‌نگاری» نام داشت: *تک‌نگاری رباخوار* و غیره ۱۸۴۲-۱۸۴۰ یا *شهر بزرگ تصویر جدید پاریس*، ۱۸۴۴). بالزاک از جمله همکاران تمامی این ابتکارات است و صفحات کاملی از «تک‌نگاری» یا «زیست‌شناسی‌ها»ی نوشته‌ی او، بعدها در رمان‌هایش می‌آیند. از دیگرسو، بالزاک در رقابت با رمان‌نویسانی کار می‌کرد که در اوج موفقیت و محبوبیت بودند و در همان زمینه کار می‌کردند. کافی است به *رازهای پاریس* اثر اوژن سو[1] اشاره کنیم که مخصوصاً به طبقات فرودست جامعه می‌پردازد و یا به دوره‌ی آقای پرودوم[2]، شخصیتی که خالق آن هانری مونیه[3] است، نخستین کاریکاتور سرشار از سادگی ذهن بورژوایی که حدود پانزده سال بعد فلوبر[4] به تلخی لگدمالش می‌کند. بالزاک دقیقاً به پیروی از مونیه که شدیداً به موفقیتش رشک می‌برد، اول *کارمندان* (۱۸۳۸) را نوشت و بعد *خرده‌بورژواها* (۱۸۴۳) را در دست گرفت که بعضی از نخستین شخصیت‌های آن، پانزده سال بعد بازمی‌گردند.

بالزاک با شور همیشگی خود از دسامبر ۱۸۴۳ تا ژانویه ۱۸۴۴ بر روی *خرده‌بورژواها* کار می‌کند. اما همان زمان که احتمالاً بیش از نیمی از آن را نوشته بود و صفحاتی را برای حروفچینی جهت چاپ در *ژورنال دِه دِبا*[5] (روزنامه‌ی مباحثات) داده بود، آن را به صورت طرح رها می‌کند. پیش‌نویس‌های تصحیح نشده‌ای در اختیار داریم که در وسط یک جمله تمام می‌شود. با این حال، یا شاید دقیقاً به‌خاطر حالت نیم‌تنه که به زحمت طراحی شده، برای نشان دادن روش بالزاک در ساخت رمان‌هایش، خرده‌بورژواها کاملاً مناسب کار ماست.

1. Eugène Sue 2. M. Prudhomme 3. Henri Monnier
4. Flaubert 5. Journal des débats

نوشته مانند تحقیقی درباره‌ی افول شهرسازی پاریس آغاز می‌شود. کاخ‌های قرون هفده و هیجده تخریب می‌شوند تا جا را برای بناهایی با نماهای غمگین باز کنند یا به آپارتمان‌های کوچک تقسیم می‌شوند؛ بلندی طبقات کم می‌شود، باغ‌های اندرونی ناپدید می‌شوند. (با تعجب می‌بینیم بالزاک به عنوان نمونه به پاریسی‌ها، ذهن عاقل میلان را توصیه می‌کند که در آن کمیسیونی در شهرداری[1] مراقب زیبایی‌شناسی نماهاست) بعد از انقلاب ۱۸۳۰، قشر جدیدی از اجتماع با بهره‌ی پول، صعودِ کُند خود را به سوی درآمد سالیانه شروع کرد و فضاهایی را به اشغال درمی‌آورد که بورژوازی قدیمی و اشراف صاحب‌ردا و اشراف بزرگ خالی گذاشته شده بودند. حرص و آز مسکینِ بورژوازی جدید، محیط‌هایی را خرده خرده می‌جوند که هنوز خاطره‌ی فضای مجلل و رفاه دوران سپری شده را در خود دارند.

بالزاک به‌عنوان شاهدی بر این روند، درون بنایی را چون بیرون آن توصیف می‌کند که اکنون متعلق به خانواده‌ی تویی‌لیه[2] است: توصیف مکانی آن اتاق به اتاق، تاریخچه‌ی تعویض مالک و مستاجر همراه با قیمت‌های مربوطه می‌آید. گزارشی ثبتی و دفترخانه‌ای که بلافاصله همچون اندامی زنده با فشار وریدی همراه می‌شود و با توصیف مبلمان که صاحبان جدید به این اتاق‌ها تحمیل کرده‌اند، به حد اعلای خود می‌رسد.

در این‌جا فصل اول تمام می‌شود که در آن دکوری چیده می‌شود که شخصیت‌ها در آن به حرکت درمی‌آیند. توصیف شخصیت‌ها شش فصل بعدی را به خود اختصاص می‌دهد. اول «امپراتوری پرشکوه»، ژروم تویی‌لیه[3]، خوش‌پوش سابق و دیوان‌سالار بازنشسته‌ی عصر ناپلئون؛ پس از او خواهرش بریژیت[4]، مغز اقتصادی و «سیاسی» خانواده، پیر دختری که تمام حسن‌نیتش را صرف بهره‌دهی میراث خانوادگی می‌کند. (بالزاک ارقام سرمایه‌گذاری‌ها و بهره‌ها را چنان ارائه می‌کند که گویی دغدغه‌ی اصلی حقیقت‌گرایی‌اش براساس حسابداری است و اثبات این که شرط زنده بودن یک شخصیت، توانایی بازشناسی امور مالی اوست؛ و بقیه خود

1. del ornamento
2. Thuiller
3. Jérome Thuillier
4. Brigitte

به خود از پی می‌آید.) بعد خانواده‌ی کولویل[1] که در بطن آن (یا دقیق‌تر در بطن خانم خانه، فلاوی Flavie) تویی‌لیه‌ی زیبا بذر اعقاب خود را نشانده و او سلست[2] مهربان است که میراث پیر دختر مال جمع کن به او خواهد رسید. سپس شخصیت‌های فرعی می‌آیند که انگار در فهرست «زیست‌شناسی‌ها»ی خرده‌بورژوایی آمده است: یک خرده‌مالک، یک سیاستمدار جزء، یک کارمند فاسد، یک تاجر کالاهای تقلبی.

ماجرای رمان، روایت حقیقی در اواسط فصل ششم در یک شب‌نشینی خانواده‌ی تویی‌لیه شروع می‌شود که تمام شخصیت‌های توصیف شده جمع‌اند. پس تمام آن‌چه تا بدین‌جا گفته شد، فقط مقدمه و اطلاعات اولیه بود؟ اصلاً: آن هم بخشی از داستان بود. داستانی که به ما می‌فهماند تمام نیروهای درگیر برگرد محور جهیزیه‌ی سلست می‌چرخد و این سودجویی‌های حقیر کافی است تا کشش رمان به جریان بیفتد و حدود میدانی مغناطیسی را معین کند که شخصیت اصلی در آن ظهور می‌کند.

نمی‌دانم هرگز مطالعه‌ی تطبیقی بر روی این «مکان» شاخص رمان قرن ۱۹ انجام شده است و آن صحنه‌ی گردهم‌آیی است، خواه یک ضیافت اشرافی یا یک سالن روشنفکری باشد، خواه یک شام بورژوایی یا یک جشن کوچک خانوادگی. با توجه به لزوم برانگیختن حرکت و به حرف درآوردن چندین شخصیت باهم و تأکید همزمان بر محیط به هم پیچیده‌ی درگیری‌ها، صحنه‌ی گردهم‌آیی همیشه برای نویسنده به آزمونی دشوار بدل می‌شود (به نظر حتا دشوارتر از روایت نبرد)، و هر نویسنده را می‌توان از طریق راهبردش در عبور از این آزمون، ارزیابی کرد. اما از آن‌جاکه بالزاک از این گردهم‌آیی استفاده می‌کند تا شخصیت اول رمان را معرفی کند، نحوه‌ی شرکت او در گفت‌وگوها، سیر جریان را هدایت خواهد کرد و آرام آرام دسیسه‌ای را نشان می‌دهد که دارد چیده می‌شود. راهبرد نویسنده و راهبرد شخصیت اول فعلاً با هم پیش می‌روند تا زمانی که تقریباً یکی شوند.

برخلاف سایر شخصیت‌ها که تا گذشته شان ـ شجره‌نامه، زندگی‌نامه، اطلاعات وضعیت اقتصادی و اجتماعی ـ بازگو نشده، وارد عمل نمی‌شوند، خیلی پیش از آن که بدانیم کیست، صحبت‌هایی را درمورد

---

1. Colleville 2. Céleste

تئودوز دولاپیراد[1] می‌شنویم. تصویر تاریخی به فصل بعد موکول شده که با توصیف چهره‌ی او آغاز می‌شود (نمونه‌ی خوبی از بلغمی مزاجِ جنونی)، طبق «زیست‌شناسی تاریخی» مورد علاقه‌ی نویسنده که بعداً در رفتار او آن را تأکید می‌کند.

هدف بالزاک با آفرینش تئودوز «وکیل فقرا» شخصیت‌پردازی از نوع مولیر[2] است: «اما من، می‌خواهم تارتوف[3] (عجب!) زمانه‌ی خودمان را بسازم، تارتوف مردمدار ـ مردم‌دوست» (*نامه به مادام هانسکا*[4]، اول ژانویه ۱۸۴۴). از آن به بعد رمان به تناوب بر پدال «مطالعه شخصیت» و بر پدال «مطالعه‌ی گروه» فشار می‌آورد. از آن‌جاکه شخصیت اول توصیف شده، داستان شب‌نشینی خانواده‌ی تویی‌لیه را می‌توان از سرگرفت. در این شب‌نشینی، تئودوز بحثی بر سر دین پیش می‌کشد و می‌کوشد چهره‌ای نامطلوب از رقیب خود فلیون[5] نشان دهد. گفت‌وگوهای آن شب با تفسیرهایی درباره‌ی شب‌نشینی خانواده‌های پلیون و کولویل[6] که از مهمانان بودند، ادامه یافت.

پس از پرانتزی از توصیف چهره برای ترسیم شخصیت فلاوی کولویل که پیش‌تر زنی بود با عشق‌های منفعت‌طلبانه(عنوان فصل نهم *زنی چهل ساله* است و به این ترتیب به فهرست دیگری که در سراسر *کمدی انسانی* وجود دارد، یعنی سن زنان مرتبط می‌شود)، تئودوز را باردیگر در اِعمال دورویی به عنوان یکی از هنرهای زیبا دنبال می‌کنیم. نزد این تارتوف جدید دورویی چرب و نرم و با حرکتی متناوب دارد با گفته‌های بی‌پرده و وقیحانه، وقتی که مطمئن است که می‌تواند در زمین مخاطب خود جای گیرد، فی‌المثل با فلاوی هنگام خروج از کلیسا، هنر تئودوز مثل هنر بالزاک، بیش از هر چیز رفتاری تقلیدی[7] است.

در یک روز یکشنبه‌ایم، یک هفته از اولین صحنه‌ی جمع گذشته و شب‌نشینی دیگری در خانه‌ی تویی‌لیه تدارک دیده می‌شود. با رفتن از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر برای توزیع دعوت‌نامه‌های شام، می‌توان دسیسه‌هایی را دنبال کرد که برای نامزدی تویی‌لیه جهت تصدی پستی

---

1. Théodose de La Payrade
2. Molière
3. Tartufe
4. Mme - Hanska
5. Phellion
6. Colleville
7. mimétique

دولتی چیده می‌شود. مجادله‌ای سخنورانه طی ضیافت طولانی (سر و کله‌ی مهمانان از ساعت چهار بعدازظهر پیدا می‌شود)، بین گفت‌وگوهای جانبی در باغ و گفت‌وگوهای عمومی سر میز شام (جزئیات شام ساده ذکر می‌شود)، تا رقص و ورق‌بازی تا پاسی از شب، دنبال می‌شود.

تا این‌جا، بافت تاحدی ساده است با حالت کلی کدر. اما سریزه‌ی[1] رباخوار و دوتوک[2] دفتردار وارد صحنه شدند و با ورود این شخصیت‌های غم‌انگیز، سایه روشن از جلوه‌های گروتسک و شیطانی سرشار می‌شود. در آن حال که در قطب مخالف، خانواده‌ی فلیون قرار دارد تا توازن این تابلو را برهم زنند، آن هم با ناحیه‌ای نورانیِ تقوای بورژوایی با این که در حاشیه گذاشته و تهدید به فنا شده است.

کم‌کم درمی‌یابیم که رباخوار و رفیقش، گلوی تئودوز را در چنگ دارند تا در بازی‌شان از او به عنوان یک مهره استفاده کنند. نبرد تئودوز در چند جبهه بیش از پیش پیچیده می‌شود: این پیچیدگی کاملاً مکانیکی است و جای کمی برای رنگ و بوی روان‌شناختی باقی می‌گذارد، زیرا تمام توجه باید روی حسابداری برات‌ها و سفته‌بازی‌ها برای خرید یک ساختمان و بر دسیسه‌های تئودوز علیه خانواده‌ی تویی‌لیه و همدستانش که می‌خواهد از شر آن‌ها خلاص شود و ضد حملات سریزه برای نابودی تئودوز، متمرکز باشد.

با ورود مادام کاردینال[3] ماهی‌فروش به صحنه، دسیسه، با شخصیت‌ها و محیط‌های تازه، شاخه‌ی جدیدی پیدا می‌کند. خانم کاردینال بیوه پی می‌برد که یکی از عموهایش که بر پله‌های کلیسای سن ـ سولپیس[4] گدایی می‌کند و اکنون در بستر مرگ است، گنجی زیر تختخواب خود پنهان کرده است، سریزه‌ی رباخوار را به کمک می‌طلبد و هر دو آماده می‌شوند تا گنج را بربایند. در این‌جا داستان قطع می‌شود: بالزاک دچار بحران تخیل می‌شود(آن‌طور که از نامه‌هایش پیداست) و دیگر نمی‌داند ماجرا را چه‌گونه پیش ببرد. بی‌معطلی رمان دیگری را آغاز می‌کند(*نازنین فروتن*).

سال‌های بعد، نویسنده در همان حال که تصمیم به اتمام *خرده‌بورژواها* می‌گیرد، کار دیگری برایش پیش می‌آید، به طور متوسط سه رمان در سال،

---

1. Cérizet 2. Dutocq 3. Mme-Cardinal
4. Saint-Sulpice

چند کار تئاتر، سفرهایی به خارج برای دیدن دوستش مادام هانسکا که حالا مادام بالزاک شده است. و چند ماه بعد بیوه‌ی بالزاک کاغذهای چاپ نشده‌ی همسر متوفیِ خود را برمی‌دارد و تصمیم می‌گیرد که *خرده‌بورژواها* به چاپ برسد. پس سراغ شارل رابو[1] یک نویسنده داستان پاورقی می‌رود و از او می‌خواهد رمان را به انجام برساند. متن «کامل» در سال ۱۸۵۴ به صورت کتابچه در روزنامه‌ای چاپ می‌شود و به‌صورت کتاب در سال ۱۸۵۵، گویی که تمام آن به دست بالزاک نوشته شده است، با آن‌که تفاوت سبک قسمت پایانی بسیار بارز است.

نکته جالب آن‌که رابو گمان می‌کرد همه‌ی نوشته‌های بالزاک را در اختیار دارد، حال آن که نسخه‌ی حروفچینی شده، چند ستونی کم داشت (تقریباً برابر چهار صفحه‌ی آخری که در اختیار ماست، اما نمی‌توان گفت که بالزاک نسخه‌های دیگری ننوشته است). به همین دلیل می‌توان در بخش نهایی کشف گنج در زیر تختخواب مرد گدا، نوشته اصلی را با تلاش دستکاری آهسته و ناشیانه‌ی رابو مقایسه کرد.

انتشارات گارنیه که امروزه مدیریت آن به عهده‌ی ریمونْ پیکار[2] است، براساس دست‌نوشته‌ها و نسخه‌های حروفچینی اصلی با یقین نوشته‌ی بالزاک را به‌دست می‌دهد. ادامه‌ی قلابی لایق یادآوری نیست؛ نثرش لذت‌بخش نیست و روند آن کشدار است؛ اما آن‌گونه که رابو انجام داستان‌را تصور کرده بود، خالی از اهمیت نیست: پس خطوط کلی آن را ترسیم می‌کنم.

خانم کاردینال و سِریزه داشتند گنج (طلا و الماس) را تقسیم می‌کردند که آقای دوپُرتای[3] غافلگیرشان می‌کند. (این شخصیت مانند بسیاری دیگر که بعدها نقشی می‌گیرند، در صفحاتی که بالزاک نوشته بود، ظهوری کوتاه دارد). درمی‌یابیم که او این اموال را آن‌جا قرار داده بود، گنجی که به دست آورده بود و طی صحنه‌پردازی دقیق برای نگهداری به پیرمرد گدا سپرده بود. در این‌ها جواهر ربوده شده‌ی مادموزل بومنیلِ هنرپیشه[4] است، او مادر لیدی دولاپراد[5]، دختر عموی تئودوز است که به علت جنون تحت

---

1. Charles Rabou
2. Raymond Picard
3. M.du Portail
4. Mlle Beaumesnil
5. Lydie de La Peyrade

قیومیت دوپرتای قرار دارد. او همان خیراندیشی بود که تئودوز را هنگام ورود به پاریس کمک کرده بود و تلاش می‌کرد دختر عمویش را به همسری او درآورد، زیرا تنها ازدواج، جنون دختر را علاج می‌کرد. سرانجام دوپرتای، پس از زمینه‌چینی بسیار، و نشان دادن قدرت زیاد سازمان تحت‌امرش یعنی پلیس مخفی، دسیسه‌چین جوان را متقاعد می‌کند (و به این‌ترتیب خانواده تویی‌لیه را از دامی که نزدیک بود در آن بیفتند، نجات می‌دهد.)!

دستگاهی که رابو سوار کرده، از هر طرف می‌شکند اما باید گفت که این رمان -پاورقی‌نویس کهنه‌کار شمی داشته که توانسته در بدنه‌ی رمان اصلی وضعیت‌هایی را کشف کند که رها شده بود و می‌توانست در بسط قسمت‌های بعدی به کار بیاید. وقتی رمان‌نویسی مثل بالزاک که در توضیح چند و چون لایه‌های زیرین خانوادگی یا مالی در مصرف جوهر صرفه‌جویی نمی‌کند، به نکته‌ای اشاره می‌کند و مبهم می‌گذاردش، بدین معناست که یک موقعیت کلیدی است که بعدها روشن خواهد شد. این هم رازی از این حرفه است که با بررسی این «برش» تمام‌نشدنی رمان بالزاک به نام *خرده‌بورژواها*، کشف شد.

سه قصه
گوستاو فلوبر[1]

سه قصه به زبان ایتالیایی Tre racconti (سه روایت) نامیده شده و نام دیگری نمی‌شد به آن داد، اما واژه حکایت (به جای داستان یا داستان کوتاه) تأکیدی است بر استناد به نثر روایی شفاهی، به شگفت‌انگیزی و به سادگی به سیاق حکایت.

این موضوع برای هر سه قصه صادق است: نه تنها برای *افسانه سن ژولینِ مهمان‌نواز*[2] که یکی از نخستین اسناد گرایش مدرن به ذوق «بدوی» هنر قرون وسطایی و عامیانه است، و *هردویا*[3]، بازسازی عالمانه‌ی تاریخی، شهودی و زیبایی‌شناسانه است، حتا برای *یک دل ساده*[4]، که در آن زندگی و واقعیت روزمره‌ی معاصر از طریق سادگی ذهن مستخدمه‌ای بی‌نوا، بیان می‌شود.

سه قصه تا حدی درکل نشانگر جوهر فلوبر است و از آن‌جا که می‌توان آن‌ها را یک شبه خواند، به تمام کسانی که می‌خواهند به مناسبت صدمین سالگرد خردمند کرواسه[5] به او ادای احترامِ هرچند سریع بکنند، شدیداً *سه قصه* را توصیه می‌کنم[6]. آن‌هایی که فرصت کم‌تری دارند، حتا می‌توانند از *هرودیا* (که حضورش در کتاب همیشه به نظرم نشانی از فقدان ذهن پیگیر و

---

1. Gustave Flaubert
2. Saint Julien l'Hospitalier
3. Herodias
4. Un Coeur Simple
5. Croisset نام ملکی است که فلوبر در آخر عمر در آن در انزوا زندگی می‌کرد و به همین مناسبت به گوشه‌نشین کرواسه معروف شده بود.م.
6. کالوینو این مقاله را در ۱۹۷۳ نوشته است.

تکراری است) صرف‌نظر کنند و تمام توجه خود را بر یک *دل ساده* و *سن ژولین* متمرکز کنند و از داده‌ی اصلی که بصری است، شروع کنند.

تاریخ «قابل رؤیتی» رمان در دست است ـ رمان به مثابه هنر مرئی ساختن اشخاص و چیزها ـ که در بعضی مواقعِ تاریخ رمان با آن تلاقی دارد و نه با همه‌ی آن‌ها. از زمان مادام دو لافایت[1] تا بنژامین کنستان[2] رمان با دقتی اعجاب‌انگیز روح انسانی را می‌کاود، اما صفحات مانند کرکره‌های بسته‌اند که مانع دیدن می‌شوند. مرئیت رمانی با استاندال و بالزاک شروع می‌شود و با فلوبر به ارتباط کامل بین کلام و تصویر می‌رسد (بیش‌ترین صرفه‌جویی با بیش‌ترین بازدهی) بحران مرئیت رمانی نیم قرن بعد به موازات روی کار آمدن سینما، شروع می‌شود.

یک دل ساده قصه‌ای است سراپا مبنی بر چیزهایی که دیده می‌شود، از جمله‌های ساده و سبک که همیشه در آن چیزی روی می‌دهد: مهتاب بر سبزه‌زارهای نرماندی که بر گاوهای خفته می‌تابد، دو زن و دو بچه در حال عبور، گاو نری که از مه بیرون می‌آید و سرش را پایین گرفته و حمله می‌کند، فلیسیته[3] که خاک در چشمش می‌ریزد تا دیگران بتوانند از روی پرچین بپرند؛ یا بندر هونفلور[4] با جرثقیل‌هایی که چند اسب را از زمین بلند می‌کند و در کشتی‌ها می‌گذارد، برادرزاده‌اش که شاگرد جاشو است و فلیسیته یک لحظه می‌بیندش و بلافاصله بادبانی او را پنهان می‌کند؛ و به‌خصوص اتاقک فلیسیته که پر از اشیاء گوناگون است، یادگارهای زندگی و اربابهایش، جایی که یک ظرف آب مقدس از کاسه‌ی نارگیل در کنار یک قطعه‌ی نیل (لاجورد) قرار دارد و طوطی معروف خشک شده که به اصطلاح نشان همه‌ی آن چیزهایی است که زندگی به مستخدمه بینوا نداده است. از ورای چشمان فلیسیته است که همه‌ی این چیزها را می‌بینیم؛ شفافیت جمله‌های داستان تنها وسیله‌ی ممکن برای نشان دادن خلوص و بزرگواری طبیعی اوست در پذیرفتن نیکی و بدی زندگی.

در *افسانه‌ی سن ژولین مهمان‌نواز*، دنیای بصری دنیای یک پارچه‌ی دست‌بافت رومبلی یا یک تصویر مینیاتوری در یک کتاب دارو است یا یک

---

۱. Mme de la Fayette رمان‌نویس قرن ۱۷ که می‌توان او را از اولین نویسندگان رمان روان‌شناختی دانست. م.

۲. Benjamin Constant، رمان‌نویس رمانتیک قرن ۱۹.م.

3. Félicité

4. Honfleur

نـقاشی پشت شـیشه در یک کـلیسای جـامع، امـا مـا از درون آن زنـدگی می‌کنیم، گویی ما هم از نقش‌های گلدوزی شده یا تهذیب شده یا ساخته از شیشه‌های رنگی‌ایم. وفور حیوانات به اشکال گـوناگـونِ هـنر گـوتیک بـر داسـتان مسـتولی است. گـوزن‌ها، مـاده گـوزن‌ها، کـرکس‌ها، خـرس‌ها و لک‌لک‌ها: میلی خونخوار ژولین شکـارچـی را بـه سـمت دنـیای حـیوانـات می‌کشاند و داستان در امتداد مرز باریکِ رحم و شقاوت به پیش می‌رود، تا جایی که احساس کنیم به قلب این جهان حیوانی وارد شده‌ایم. در صفحه‌ای خارق‌العاده، ژولین با پر، پشم و فلس احساس خفگی می‌کند؛ جنگلِ پیرامونِ او بدل می‌شود به کتابی از افسانه‌های حیوانات درهم پیچیده، پر از انـواع حیوانات، حتا حیوانات سرزمین‌های دوردست. (طوطی نیز مانند علامتی از دور به فلیسیته‌ی پیر، در آن وجود دارد). در این موقع دیگـر حـیوانـات موضوع چشم‌گیری برای ما نیستند، بلکه خود اسیر نگاه حیوانات شده‌ایم، مثل آسمانی از چشم که به ما خیره شده؛ احساس می‌کنیم که در آستانه‌ی گذر بـه آن‌سـوییم: احسـاس مـی‌کنیم دنـیای انسـانی را از ورای چشـمان نفوذناپذیر و گرد جغد می‌بینیم.

چشم فلیسیته، چشم جغد، چشم فلوبر. درمی‌یابیم که مضمون حـقیقی این مردِ درخود فرو رفته، بازیافتن خود در دیگری است. هنگامی که سـن ژولین با احساس شهوانی خاصی مرد جذامی را دربرمی‌گیرد، می‌توانـیم مقصد دشـواری را بـازشناسیم کـه فـلوبرِ گـوشه‌نشین بـه‌عنوان بـرنامه زندگی و ارتباط با دنیا به سمت آن گرایش دارد. *سه قصه* شاید روایت یکی از خارق‌العاده‌ترین سیر و سلوک‌های معنوی باشد که خارج از هر دینی انجام شده است.

دو قزاق
لئون تولستوی[1]

درک روش ساخت روایت تولستوی، آسان نیست. آن‌چه را که بسیاری نویسندگان مشهور باقی می‌گذارند -طرح قرینه، ستون‌های اصلی، وزنه‌ی متقابل، لولا -نزد او پنهان می‌ماند. پنهان به این معنی نیست که وجود ندارد: وقتی تولستوی این احساس را به‌وجود می‌آورد که زندگی (این هویت اسرارآمیز که به‌ناگزیر با صفحه‌ی مکتوب توصیف کنیم) را به‌عینه منتقل کند به صفحه‌ی مکتوب، جز دستاوردهای هنری و کاردانی نیست که در آن تصنع از دیگران علمی‌تر و پیچیده‌تر است.

دو قزاق متنی است که در آن ساختارِ تولستوی هویداتر است، و از آن‌جا که یکی از شاخص‌ترین -تولستویِ اولیه، مستقیم‌تر -و زیباترین داستان‌هاست، می‌توانیم چند شیوه‌ی کاری نویسنده را با مشاهده‌ی چگونگی ساخت آن، کشف کنیم.

Dva Gusara[2] که در سال ۱۸۵۶ نوشته و چاپ شد، یادآور دورانی در اوایل قرن ۱۹ است که سپری شده، و مضمون آن حس زندگی سرشار و پرشوری است که دیگر دور، از دست رفته و اسطوره‌ای انگاشته می‌شود. مهمانخانه‌هایی که در آن‌ها افسران در جابه‌جایی‌شان، منتظر تعویض اسب‌های سورتمه‌شان می‌مانند و در بازی ورق پوست یکدیگر را می‌کنند، مهمانی‌های اشراف شهرستانی و عیاشی‌های شبانه «نزد کولی‌ها»:

---

1. Léon Tolstoï

۲. *دو قزاق* با تلفظ روسی و خط لاتینی در متن م.

تولستوی این نیروی شدید زندگی طبقه‌ی بالا را نشان می‌دهد و آن را بدل می‌کند به اسطوره، آن را تقریباً همچون اساس طبیعی (از دست رفته) فئودالیته‌ی نظامی روسی نشان می‌دهد.

محور داستان را قهرمانی تشکیل می‌دهد که سرزندگی‌اش دلیل کافی برای موفقیت، محبت و قدرت است و در آن اخلاق خود و هماهنگی با خود را در بی‌تفاوتی نسبت به قوانین و در زیاده‌روی‌ها می‌یابد. شخصیت کنت توربین[1] افسر قزاق‌ها، شرابخوار و قماربازی قهار، زنباره‌ای بزرگ و اهل دوئل، تنها نیروی زندگی‌بخش پراکنده در جامعه را، در خود متمرکز می‌کند. نیروهای او به‌عنوان قهرمان اسطوره‌ای، در آن است که نتایج مثبتی به آن نیرویی می‌دهد که در جامعه تخریبش را به نمایش می‌گذارد: دنیایی از متقلب‌ها، از آن‌ها که بیت‌المال را حیف و میل می‌کنند، از می‌خواره‌ها، لاف‌زن‌ها، کلاه‌بردارها و ولنگارها؛ اما در آن بزرگواری گرم و متقابل، تمام درگیری‌ها را بدل می‌کند به بازی و جشن و ادب و نزاکت اشراف به زحمت قادر به پوشاندن وحشی‌گریِ درخور یک گروه بربر است؛ از نظر تولستویِ *دو قزاق*، بربریت چیزی نیست مگر دیروزِ نزدیکِ روسیه‌ی اشرافی و حقیقت و نجاتش در همین بربریت نهفته است. کافی است تشویق خانم خانه را هنگام ورود کنت توربین به مجلس رقص اشرافیت ک. به خاطر آوریم.

در عوض توربین در خود خشونت و سبکسری را باهم دارد؛ تولستوی همیشه او را وادار به کاری می‌کند که نمی‌بایست می‌کرد، اما به حرکاتش حالت درستی می‌دهد که به معجزه می‌ماند. توربین قادر است از یک تازه به دوران رسیده (snob) پول قرض کند و اصلاً فکر پس دادنش نباشد و حتا به او توهین و نیز با او بدرفتاری کند؛ او قادر است با سرعتی خیره‌کننده بیوه‌زن ساده‌ای را (خواهر همان کسی که از او قرض گرفته) با پنهان شدن در کالسکه‌اش بفریبد و اصلاً برایش مهم نباشد که او را با پوشیدن پالتو پوست شوهر درگذشته‌اش در ملاء عام، بدنام می‌کند. اما در عین حال توربین قادر به اعمال عاشقانه‌ی بی‌شائبه است، مثل وقتی که در سفر با

1. Comte Tourbine

سورتمه به عقب می‌آید، او را در خواب می‌بوسد و می‌رود. توربین قادر است رو در روی افراد، آن‌چه را که لایق آن‌هاست، بگوید: یک متقلب را متقلب بخواند و پولی را که به زور از راه ناصواب به دست آمده، پس بگیرد و به ساده‌لوحی که گذاشته بود فریبش دهند پس بدهد و باقی پول را به زنان کولی هدیه‌کند.

اما این فقط نیمی از داستان، یعنی هشت فصل از شانزده فصل کتاب است. در فصل نهم، جهشی بیست ساله می‌کنیم: در سال ۱۸۴۸ هستیم، توربین مدت‌ها پیش در دوئلی کشته شده است و پسرش به نوبه‌ی خود افسر قزاق است. او هم در سر راهش به جبهه به ک. می‌رسد و بعضی از شخصیت‌های داستان اول را می‌بینید: سوار فخرفروش، بیوه‌زن ساده که حالا عاقله زنی مطیع شده؛ و دختر جوانی برای تقارن بین نسل جدید نسل قدیم. بخش دوم داستان همان‌گونه که به‌فوریت درمی‌یابیم، تصویری از بخش اول را، اما کاملاً وارونه، منعکس می‌کند. دربرابر زمستانی پر برف، با سورتمه و ودکا، بهاری ملایم در باغی با نور مهتاب قرار می‌گیرد؛ در برابر اوایل قرن نوزدهم وحشی با مجالس عیاشی در کاروانسراهای ایستگاه‌های بین راه، قرن نوزدهمی پیشرفته‌تر قرار دارد هوادار بافتنی و کسالت آرام در صلح و صفای خانوادگی. (درنظر تولستوی این همان هم‌عصری است: امروزه برای ما مشکل است خود را در دیدگاه او قرار دهیم).

توربین جوان در دنیایی متمدن‌تر جای دارد و از شهرت پدرش به «بی‌کله» شرم دارد. حال آن که پدرش، مستخدم خود را کتک می‌زد و با او بدرفتاری می‌کرد، اما نوعی رابطه‌ی اعتمادآمیز با او برقرار می‌کرد که مکمل یکدیگر بودند. پسر در برخورد با مستخدمش تنها غرغر و ناله می‌کرد، او هم عصبانی‌اش می‌کند، اما با لحنی تیز و شل. در این‌جا ورق بازی می‌کند، اما بازی خانوادگی بر سر مقدار کمی روبل و توربین جوان با حسابگری حقیرانه‌اش نمی‌تواند جلو خود را بگیرد و پوست خانم صاحبخانه را نکَند و در همان حال، می‌کوشد به دختر خانه نزدیک شود، هرقدر پدرش مقتدر و سخاوتمند بود، او تنگ نظر و حقیر است، اما پیش از هرچیز تقریباً یک مرد است، یک دست و پا چلفتی. لاس زدن‌ها یک رشته حرکات دو پهلو است؛ فریفتن شبانه خلاصه می‌شود در یک تلاش ناشیانه

و در چهره‌ای رقت‌بار؛ حتا طرح دوئل که در شرف اجراست، در سیر ماجرا محو می‌شود.

در این داستانِ آداب نظامی، نوشته‌ی بزرگترین نویسنده‌ی جنگ در فضای آزاد، گویی بزرگترین غایب خود جنگ است. اما با این حال یک داستان جنگی است: دو نسل (اشرافی ـ نظامی) توربین‌ها به ترتیب فاتح در برابر ناپلئون و سرکوب‌گر انقلاب لهستان و مجارستان‌اند. ابیاتی که تولستوی در آغاز داستان آورده، معنایی مجادله‌آمیز با تاریخ با یک ت بزرگ دارد که تنها نبردها و نقشه‌های استراتژیک را در نظر می‌گیرد و نه جوهری را که در وجود انسان‌هاست. این همان مجادله‌ای است که تولستوی ده سال بعد در *جنگ و صلح* بسط می‌دهد: در این‌جا اگر از آداب افسران هم دور نمی‌شویم، بسط همین گفتار است که تولستوی را به رو در رو قرار دادن فرماندهان بزرگ و توده‌های دهقان سربازان ساده به عنوان قهرمانان حقیقی تاریخی، می‌رساند.

به این ترتیب هدف تولستوی ستایش روسیه‌ی عهد الکساندر اول در مقابل روسیه عهد نیکلای نیست، بلکه جست‌وجوی ودکای تاریخ، (ر.ک. به سرلوحه)[1]، سوخت انسانی. سرآغاز بخش دوم (فصل نهم) ـ که آویزه‌ی مقدمه، بارقه‌های غربت‌زده‌ی کمی متعارف آن است ـ ملهم از افسوس کلی گذشته نیست بلکه از فلسفه‌ای پیچیده درباب تاریخ و آمار نرخ پیشرفت الهام می‌گیرد. «از آن زمان آب‌های بسیاری جاری شده، بسیاری کسان مرده‌اند، بسیاری متولد شده‌اند، بسیاری بزرگ و سپس پیر شده‌اند، و از آن هم بیش‌تر افکاری پدید آمده و ناپدید شده‌اند؛ بسیاری از زیبایی‌ها و زشتی‌های آن روزگاران دیگر نیست؛ بسیاری زیبایی‌های نوین رشد کرده است و بیش‌تر از آن زشتی‌های بدشکل و پلید در جهان ظهور کرده‌اند.»

کمال زندگی که آن‌قدر با ستایش مفسران تولستوی روبه‌رو شده ـ در این داستان مثل دیگر آثار ـ از مشاهده‌ی یک غیبت ساخته و پرداخته می‌شود. همان‌گونه که نزد انتزاعی‌ترین راوی، آن‌چه برای تولستوی مهم است، چیزی است که گفته نشده، آنچه که می‌توانست آن‌جا باشد و نیست و مشاهده نمی‌شود.

---

۱. «[...] جومینی و جومینی. و نه یک کلمه درباره عرق.» این سرلوحه‌ی دو قزاق است که کالونیو به آن اشاره می‌کند.

گی دو موپاسان[1]
پیر و ژان[2]

بررسی روان‌شناختی: موپاسان در مقاله‌ای *پیر و ژان* را این گونه توصیف می‌کند که حاوی کامل‌ترین اعلامیه‌اش درباره‌ی بوطیقاست و در سال ۱۸۸۷ در آغاز این رمان به عنوان پیش‌گفتار آمد و از آن پس طبق یک سنت نشر همیشه همراه آن بود، گرچه در واقع ربط چندانی به آن ندارد. با این توصیف در سطور نخست، موپاسان فاصله‌ی خود را تعیین کرد: مقاله‌اش می‌خواست مانیفست طبیعت‌گرایی عینی و منطقی باشد؛ برعکس، *پیر و ژان* نمونه‌ی روایتی است که بخش عمده‌ی آن درون ذهن شخصیت‌ها ـبه‌خصوص شخصیت پیر ـو با دنبال کردن افکارشان روز به روز و ساعت به ساعت، می‌گذرد. موپاسان به خوبی می‌توانست خود را چون راوی عینی به خصوص به عنوان نویسنده‌ی داستان کوتاه برای اکثر آثارش معرفی کند؛ اما *پیر و ژان* با این‌که به خاطر خط هادی و تمرکزش نزدیک‌ترین رمان او به داستان کوتاه است، از متونی است که در آن این ثبت‌کننده‌ی وفادار «بیرون»، این نقاش فضای باز، با تجربه‌گرایی محکم خود وارد ماجرای اکتشاف «دنیای درون» می‌شود.

با این حال خواهیم دید که مفهوم حقیقی کتاب ـکه فرضیه‌ی پیش‌گفتار را به کار عملی راوی پیوند می‌دهد ـپیروزی «بیرون» است بر «درون». «بیرون» در این‌جا زندگی دریایی است بر ساحل دریای مانش که

---

1. Guy de Maupassant
2. Pierre et Jean

سندشناس خبره‌ای آن را در تمام زمینه‌ها ثبت کرده است: بندر لوهاور[1] و تأسیسات دریایی تروویل[2]، هواشناسی مه‌آلود و زمین‌شناسی با شیب تند، صید با چوب ماهیگیری و نوعی تور برای خرچنگی که به آن میگو می‌گویند، دکور خانه‌های بورژوایی و انبار کشتی‌های اقیانوس‌پیما که مهاجران بی‌نوا در آن روی هم انباشته می‌شوند. ما در مکانی کامل، متنوع و سرشار از حواس و در زمانی به همان اندازه سرشار و فشرده جابه‌جا می‌شویم: عمل رمان طی چهار روز بی‌وقفه ادامه پیدا می‌کند، بعد با فواصلی طی یک روز و نیم و بازهم یک نصف روز دیگر، و ساعتی از روز یا شب نیست که اتفاق‌ها، چیزها و حالات روحی در برنداشته باشد. طبیعت‌گرایی موپاسان بیش‌تر در این تراکم دنیای تجربه وجود دارد تا در دلایلی که در مقاله‌ی آغازین رمان آمده است.

البته این بدان معنا نیست که مقاله برای ما سندی جالب نیست: و نه تنها به این دلیل که در آن تمام افکاری را بازمی‌یابیم که همچنان در مباحثات بی‌وقفه‌ی امروزینه درباره‌ی نحوه‌ای که رمان هست یا باید باشد، آن‌ها را لمس می‌کنیم؛ نه فقط به دلیل سایه‌ی پدرانه‌ی فلوبر که بر شاگردش خم شده و او توانسته آموزه‌های دشوار سبک استاد را با قلم خود منطبق کند؛ اما به دلیل ذهن روشن موپاسان است ـ در عین اعلام «حقیقت» واقع‌گرایی به مثابه‌ی «وضعیت عادی» زندگی بشری (علیه خصوصیت منحصر به فرد «دسیسه») ـ که این حقیقت‌گونگی نیز علامتی قراردادی، معیار خاصی برای انباشت و صرفه‌جویی در «وقایع کم‌اهمیت» برای نشان دادن و در عین حال پنهان کردن «نیت‌ها» و طرح «داستان» یعنی استخوان‌بندی اسطوره‌ای‌اش. *پیر و ژان* نمونه‌ی کاملی از عصاره‌ی اسطوره‌ای مستتر در یک «برش زندگی» بورژوایی است. وصیت‌نامه غیرمترقبه‌ی یک دوست خانوادگی متوفی، منجر می‌شود به رقابت بالقوه بین دو برادر، پیر مو مشکی و ژان مو طلایی که به تازگی یکی در پزشکی و دیگری در رشته‌ی حقوق فارغ‌التحصیل شده‌اند. به چه دلیل تمام ارث به ژان خونسرد می‌رسد و نه به پیر مضطرب؟ در خانواده به‌جز پیر هیچ‌کس ظاهراً این سؤال را مطرح نمی‌کند. و پیر از سؤالی به سؤال دیگر، از خشمی به خشم دیگر،

---

1. Le Havre
2. Trouville

آگاهی هملت[1] و ادیپ[2] را تکرار می‌کند: حالت عادی و محترم خانواده‌ی رولان[3]، جواهرفروش سابق، تنها یک نماست؛ مادر بی آن که شکی برانگیزد، خائن بود؛ ژان فرزند این خیانت، ثروت خود را مدیون همین است؛ حسادت پیر به خاطر ارث، مادر و راز او نیست؛ حسادتی پسر را می‌خورد که پدر هرگز به فکرش نرسیده بود؛ پیر مشروعیت دارد و شناخت، اما اطراف او همه‌ی دنیا تکه‌تکه می‌شود.

با عبور از دورانی به دوران دیگر، از کشوری به کشور دیگر، اسطوره‌ها عناصر خود را تجزیه و باز ترکیب می‌کنند: این‌جا هملت شبح پدر را درونی می‌کند (زیرا پدر مرد ساده‌ای است که هیچ مسأله‌ای برای خود طرح نمی‌کند)؛ ژوکاست[4] در چهره‌ی بیوه‌زنی دانا ظاهر می‌شود که عروس او و همسر ژان می‌شود و به این ترتیب ثروت فرزند که تقدیر و نومیدی‌های شخص به دور انداخته، متکبرش کرده، افزایش می‌یابد.

سنت رمانتیک، حق شوریدگی را در مقابل ازدواج، حرمت بورژوازی و پول قرار می‌دهد. این‌جا ارزش‌ها با آرایش دیگری می‌جنگند: رضایت عشقی و پول یکی می‌شوند و پیر که همه‌ی خصوصیات قهرمان رمانتیک را دارد، چاره‌ای جز برعهده گرفتن نقش شهسوار (شکست خورده‌ی) حرمت نمی‌بیند.

معشوق درگذشته که عشق و پول می‌آورد، خانواده‌ی راستین را که از ژان و مادر (و همسر، اما مادر و همسر ـ هر دو بیوه‌هایی‌اند که ژان باید از آن‌ها حمایت کند، هر دو که زنانی با ذهن عملی و حمایتگرند ـ مایل‌اند به تعویض نقش‌هاشان) تشکیل شده، تقدیس می‌کند؛ و پیر از آن‌ها بریده شده، بیرون گذاشته شده و بیگانه است؛ او چاره‌ای ندارد جز آن‌که پزشک کشتی اطلس‌پیما شود.

این احساس آرامش استوار جامعه که عنصر مخل را بیرون می‌راند، و وجدان ناراحتش را از خود دور می‌کند، آن چیزی است که *پیر* و *ژان* با وضوح کامل از اولین صفحه تا آخرین صفحه نشان می‌دهد. درنظر موپاسان، بورژوا (یعنی خرده بورژوازی یا بورژوازی متوسط، بازرگانانی که بچه‌هاشان در دانشگاه درس می‌خواند و حرفه‌های لیبرال

---

1. Hamlet 2. Oedipe 3. Roland

۴. Jocaste همسر و مادر ادیپ. م.

انتخاب می‌کنند) مایه‌ی وحشت است، اما در خودخواهی فطری‌اش، در خونسردی جسمی‌اش، نوعی نیروی زیست‌شناختی است که از آن تماشای خسته نمی‌شود.

ارزش بنیادین این دنیا سلامتی حیوانی است. سبک موپاسان همیشه در استعاره فقیر است، اما در نخستین صفحه‌ی رمان، بیوه‌ی کوچولو که هر دو برادر خواستار اویند، به «حیوانی آزاد» تشبیه شده و ریشه‌ی حسادت پیر نسبت به برادر کوچک‌تر در دشمنی کودکانه‌ای جست‌وجو می‌شود که «یک حیوان کوچک لوس نسبت به آن حیوان کوچک دیگر احساس می‌کند» که آمده بر سر نوازش‌های پدر و مادر با او نزاع کند. حتا کشتی‌های اطراف بندر لوهاور «مانند حیواناتی در اطراف لانه‌ی خود» می‌دوند: سرزندگی‌ای حیوانی حتا جو دریایی را که داستان در آن غوطه‌ور است، ماهیگیری، رفت و آمد در بندر و تکه‌های مه‌آلود را دربرمی‌گیرد.

تفکر چیزی است که در این دنیا بیش از هر چیز عجیب می‌نماید، جست‌وجوی درون خود، درام درونی ژان و خانم رزمیلی[1] با کدام غریزه در ابراز هیجانات خود امساک می‌کنند تا برخود صحبت از پدر رولان را منع کنند که در برابر هر فکر ناگواری کاملاً مجهز است! وجدان به خواب رفته و بی‌حس، وضعیتی است که هر یک به‌طور غریزی به آن گرایش دارند حتا اگر این رخوت (فعلی که بیش از همه در قسمت‌های روان‌شناختی به‌کار می‌رود «دچار رخوت شدن» است) خوشبختی به همراه نیاورده ـ یکی از صفحات فراموش‌نشدنی ابراز عشق ژان به خانم رزمیلی روی صخره‌هاست: آن لحظه‌ی رؤیایی در تبادل رسمی خلاصه می‌شود و ژان برای همه‌ی عمر وابسته می‌شود. در مقایسه با احساس نومیدکننده‌ی خلاء که ژان هنگام نزدیک شدن به خانم رزمیلی حس می‌کند، روابط او با مادرش سرشار از گرما و کشش است. خانم رولان هم قطعاً از آرامش درونی به عنوان قانون برتر شخصیتش برخوردار است: اما تحت تأثیر ماجرای غم‌انگیز پیر، او آسیب‌پذیرترین شخص به‌نظر می‌آید و گویی برای مدتی به عنوان قربانی یک مادرکشی خاموش تعیین شده است.

برای مدتی این چنین است. بعد سلامت نظام بر اوضاع چیره می‌شود اراده‌ی برهم نزدن این سرچشمه‌ی گرمای مطمئن که انباشت مواریث، رسیدن مزورانه‌ی بهره‌هاست. نیروی کند زمینی تمام گسل‌هایی را که در اثر لرزه‌های وجدان ایجاد شده، دوباره به هم جوش می‌دهد و تمام آثار آن را محو می‌کند.

---

1. Mme-Rosémilly

حقارت آدمی نزد آنتون چخوف[1]

امسال[2] مصادف با پنجاهمین سالمرگ چخوف (اول ژوئیه ۱۹۰۴)، از چخوف و درباره‌ی او چیزهای گوناگونی خواندیم و هربار، طی این خواندن‌ها، پیوسته از خود می‌پرسیم: راز این مرد واقعاً در چیست؟ این کدام راز است که او را تا این اندازه محبوب، بزرگ و تازه و امروزینه می‌کند، حال آن که با توصیف واقعیتی محدود، نقش کوچکی بازی می‌کند. این کدام راز است که از درس‌خوانده‌ترین افراد با ظریف‌ترین دید تا خوانندگان عامی روزنامه‌های عصر (که هنوز هم وقتی می‌خواهند داستان کوتاهی چاپ کنند که از موفقیت آن مطمئن باشند، به سراغ او می‌روند) چنان شیفته‌ی اویند؟ در اتحاد شوروی محبتی نسبت به او ابراز می‌شود که به سرحد پرستش می‌رسد: و از این پزشک کوچک با نگاهی درخشان و طنزآلود در پشت عینک، تقریباً پیامبر جامعه‌ی سوسیالیستی ساخته‌اند، اما در غرب او را گاه به عنوان پدر بدبینی و اعتقاد به عدم امکان شناخت مابعدالطبیعه و با افکاری لیبرالی می‌شناسند و گاه حتا عارفی نمادگرا و با همه‌ی این‌ها، باید تأکید کرد، بی آن که هرگز از او سبکسری یا خوش خدمتی سرزده باشد؛ بر عکس با پافشاری در وفاداری به خویشتن؛ با بی‌رحمی در آن‌چه که می‌خواست بگوید، با حرکت در راهی بی‌پیچ و خم، مستقیم و خطی. چه‌گونه می‌توان این عشق گاه بسیار شدید را نسبت به او را توجیه کنیم، همانند عشق به برادری که با زحمت و مشقت بازیافته‌ایم و

1. Anton Tchekhov

۲. این مقاله در سال ۱۹۵۴ نگاشته شده.

حالا می‌توانیم سرانجام همه چیز را درباره‌ی خود و او بفهمیم، اگر قرار است او برادر بسیاری کسان دیگر باشد که ممکن است از آن‌ها خوشم بیاید یا نه، شاید دشمن من باشند؟ اعتراف می‌کنم عشقم نسبت به چخوف اغلب با حسادت آشفته شده است.

ما که به زبان روسی نمی‌خوانیم و می‌کوشیم از طریق ترجمه‌ها به عمق کلام نویسندگانی پی‌ببریم که برای‌مان عزیزند، همچنان که رنگ‌های یک چهره را از ورای سایه‌های خاکستری و سیاه روی عکس حدس می‌زنیم، سرانجام امسال پس از چندین روایت خوب اما بی‌نظم و ناکامل، چاپ کامل با ترتیب تاریخی از داستان‌های چخوف در اختیارمان قرار گرفت. «چاپ کامل» بدین معنا نیست که شامل همه‌ی داستان‌های چخوف می‌شود: در واقع بیش از شش‌صد داستان طی بیست سال و اندی که از آغاز کارش با داستان کوتاه جیرجیرک، که خاطرات طنزآمیز معمولی است تا داستان‌های بلند سال‌های آخر که علیه بیماری‌ای که در سن چهل و چهار سالگی باعث مرگش می‌شود، نوشته است. در این چاپ دویست و چهل قطعه‌ای است که خود در سال ۱۸۹۹ برای چاپ قطعی آثارش انتخاب کرده و نیز حدود بیست و چهار قطعه‌ای که کنار گذاشته بود. به این ترتیب می‌توانیم سال به سال مراحل یک کارنامه‌ی ادبی کوتاه را دنبال کنیم. و تکرار می‌کنم این کارنامه آن چنان خطی است که در مجموع می‌توانیم آن را کلیتی یکپارچه بدانیم. چند زندگی‌نامه که امسال به زبان‌های غربی درآمده‌اند، ما را در ترسیم پیشرفت او یاری می‌دهند.

در این زمینه مایلم نه فقط به کتاب قطوری که در انگلستان چاپ شده (دیوید ماگارشاک[1]، *چخوف*، Faber and Faber) اشاره کنم بلکه کتاب کوچکی به فرانسه (السا تریوله[2]، *داستان آنتوان چخوف*[3]، به مدد کلیه‌ی ناشرین فرانسوی) است که میان‌بری مفید و اساسی از زندگی، آثار، دوران، مباحثات و مسائل آن روزگار که به خصوص بر جنبه‌هایی از چهره‌ی او تأکید می‌کند که امروزه بیش‌تر مایلیم روشن شود.

چخوف در داستان کوتاه‌های طنزآمیزش، با پرخاشگری انتقادی بی‌رحمی

---

1. David Magarshack
2. Elsa Triolet
3. L´Histoire d´Anton Tcheckov

حرکت می‌کند و تنها به وقایع می‌پردازد (*چاق و لاغر*، *حربا*، *صدف‌ها*، *درجه‌دار*) مانند گوگول[1] نیاز به یک کاریکاتور اغراق‌آمیز برای تأثیر گذاشتن ندارد، اما آن‌ها در مقابل چشم، همان‌گونه که هستند و آماده‌اند با کلامی سریع رسم می‌شوند و به سادگی با صدای آهسته به وصف درمی‌آیند. اما اگر گوگول مایل بود چهره‌ی پوچ، شیطانی و از فرط مسخرگی متأثرکننده‌ای را آشکار کند که زیر واقعیت دیوان‌سالاری بسیار روزمره‌ی روسیه پنهان است، چخوف که سی سال پس از مرگ گوگول شروع به نوشتن می‌کند، می‌خواهد در واقعیت نوع دیگری جست و جو کند. در داستان کوتاه *دختر آلبیون*[2] که در سال ۱۸۸۵ نوشته شده، چخوف و فلزی را که با آن تضادهای مسخره یا دراماتیک (غم‌انگیز) خود را شکل می‌دهد، در بالاترین درجه خود می‌یابیم: وقار و شأن انسانی. در داستان کوتاه‌هایی این چنین یا مثل *خواننده‌ی گروه کر*[3] (۱۸۸۶)، هرچه بیش‌تر آدم‌های کوچک خود را می‌کاود، بیش‌تر خودخواهی‌ها، قلب‌ها و حقارت‌هایی را پیدا می‌کند که زیر نقاب «وقار» تقلبی‌شان پنهان شده‌اند و ما بیش‌تر به چیزی پی‌می‌بریم که از پستی عمومی بالاتر است، صفتی غیر ملموس که باید دوباره آن را وقار انسانی بنامیمش، وقاری که کاملاً با وقار، دورو و رسمی آداب بورژوایی در تضاد است. اما چخوف زمانی به مهم‌ترین نتایج دست می‌یابد که کشف وقار قلابی و بازیابی وقار حقیقی نزد یک شخصیت واحد به دست آید؛ وقتی‌که کاردی که دُمل را نیشتر می‌زند به گوشت زنده برسد. در این‌جاست که «ترحم» چخوف که همیشه به اندازه‌ی «بی‌رحمی» او حاضر است، ظاهر می‌شود: در این‌جاست که با کشف حقارت و اشمئزاز تاریخی خرده ـ بورژوا ـ حقارت و اشمئزاز تاریخی به کشف انسان می‌رسد.

با داستان *استپ*[4] (۱۸۸۸)، که حادثه‌ای مهم در تاریخ روایت جدید است، چخوف به آگاهی دقیق‌تری از اهمیت ادبی کارش و نیز از مسؤولیت خود به عنوان شهروند می‌رسد. نگاه نقد به سمت او نشانه می‌رود و بر او خرده می‌گیرد، چه از راست و چه از چپ، که «موضع نمی‌گیرد». اما چخوف، در هر آن‌چه نوشت، همیشه یک موضع داشت. گرچه موضعش با هیچ یک از

1. Gogol
2. La Fille d´Albion
3. La Choriste
4. La Steppe

مواضع دنیای روشنفکری بورژوای روسیه‌ی آن روزگار، وفق نمی‌کرد. برعکس، حد و مرز شکست‌هایش را پدیدار می‌کرد: در داستان‌های بلندی از *روز جشن*[1] (۱۸۸۸) تا *نامزد*[2] (۱۹۰۴)، با یک گالری از روشنفکران بی‌اراده و نومید، زندگی شهرستانی که در تنبلی سپری می‌شود، ازدواج و عشق‌های تلف شده، زن‌های همیشه سرزنده‌تر، یا عادل‌تر و یا حداقل کم تقصیرتر از مردان، روبه‌رو می‌شویم. و در مرکز این داستان‌ها تقریباً همیشه با یک «چه باید کرد؟» سیاسی و اجتماعی مواجه می‌شویم البته نه به پرشوری چرنیشفسکی[3] و بعدها لنین[4]، اما با تردید حاکم بر واکنش و جزر و مدهای انقلابی دوران سلطنت الکساندر سوم و سال‌های اول حکومت نیکلای دوم و بدون دیدگاهی تاریخی که نویسنده بازتاب آن را در زندگی خصوصی، عادات و احساسات می‌بیند.

هرچه بیش‌تر در آثار چخوف پیش می‌رویم، بیش‌تر به شخصیت‌هایی برمی‌خوریم، که، در آخر تصمیم می‌گیرند «به‌طور جدی کار کنند» یا از زندگی شگفت‌انگیزی که «روی زمین در صد سال، دویست سال آینده»، یا از «تندباد عظیمی که همه‌چیز را می‌روبد» صحبت می‌کنند: دو جمله‌ای که امروز مفهومی پیامبرگونه و القاکننده دارد، اما همچنان نامشخص است‌وآن تصویرهای عینی و دقیق را القا نمی‌کند که عادت داریم نزد چخوف بیابیم.

تنها به خاطر لحن صمیمانه این جمله‌ها که تقریباً سند وضعیت روحی آن دوران‌اند، آن‌ها به‌نظرمان هرگز سخن‌پردازی صرف نمی‌آیند؛ اما مرگ چخوف در آستانه‌ی نخستین انقلاب روسیه در سال ۱۹۰۵، معنایی تقریباً نمادین می‌یابد: او نویسنده‌ی بشریتی است که راه خود را می‌جوید.

از این‌نظر، *اتاق شماره ۶* (۱۸۹۲) از بقیه‌ی داستان‌های بلند او متمایز می‌شود، نه فقط از آن‌رو که شدیدترین و کلی‌ترین کیفر خواستی است که چخوف نوشته (لنین جوان از خواندن آن مجذوب و منقلب شد) بلکه به دلیل آن که لحظه‌ی بحران فکری علمی و انسانی بورژوازی را نشان می‌دهد، میل به این تفکر که همه‌چیز بی‌فایده است، که شر شکست‌ناپذیر است، که ماده

---

1. Jour de Fête 2. La Fiancée 3. Tchernichevski
4. Lénine

باید به عنوان چیزی بی‌هوده انگاشته شود و درد به عنوان توهم. اگر نویسنده‌ی *شرط‌بندی* یا *کشیش سیاه* تحت تأثیر وسوسه‌های معنوی قرار گرفته بود، در این‌جا بر اثر تصمیمی دردناک و خشن، این وسوسه‌ها انکار می‌شوند.

چخوفِ پزشک و معلم، در سایه فرهنگ مادی که در آن حرکت انسان‌دوستانه و مترقی را جُسته بود، با حساسیت دقیقی، بحران‌ها و انحراف‌های آن را نیز مشخص می‌کند. در *دوئل*، به سال ۱۸۹۱ او تصویر کاملی از نازیسم ارائه می‌دهد، طبیعت‌گرایی که از امحاء ضعیف‌ترها به وسیله‌ی قوی‌ترها دفاع می‌کند، تصویری که لازم نیست چیزی را در آن تغییر دهیم، نه صورت جسمانی، نه سخنرانی‌ها، نه اسم آلمانی و نه جهان‌بینی علمی ـ قلابی را تا دربرابر خود یکی از آن‌هایی را بیابیم که پنجاه سال بعد اروپا را شکنجه می‌کنند. در این شخصیت (مثل شخصیت در *مِلک* که تقریباً دنباله‌ی آن است) چخوف نشان داده که او نیز مرد بی‌چاره‌ای است که قادر به کار نیک هست اما به همان اندازه وحشی و غیرانسانی است. هرگز نزد چخوف موضوعِ احساسات سطحی و یا «بیایید همدیگر را دوست داشته باشیم» بخشایش شکاک و غیراخلاقی را نمی‌بینیم، چیزی که ریشه‌های فراوانی در آداب زندگی ایتالیایی دارد، موضوع درد شدیدی است برای همه‌ی آن‌چه که انسان از خود به هدر می‌دهد، برای آن‌چه که می‌توانست باشد و نیست. چخوف این را درمورد این جامعه به خصوص فهمیده بود، جامعه‌ای که ما هنوز در آن زندگی می‌کنیم: چه چیزهای بازنیافتنی که هر روز از دست می‌روند، چه زیبایی‌ای، چه عشقی، چه صفاتی که می‌توانست به سمت نیکی سوق یابد، چه زندگی‌های هرز رفته‌ای که بی‌هوده نابود شد. و در این خصوص نه مرثیه‌سراست، نه تسلیم: به ما حمله می‌کند و به طرز بی‌رحمانه‌ای بی‌گذشت است. نتیجه‌ی اخلاقی او در این است، «در تنگی» که به روی شخصیت‌هایش و ما می‌گشاید. به همین دلیل با این‌که نویسنده روشن و بی‌آلایش است، «مشکل» و «ناراحت» است: زیرا پرهیز از او و در اطرافش شاخ و برگ دادن آسان‌تر است از پذیرفتن او به همان صورت که هست.

مارک تواین[1]

مردی که هادلی بورگ[2] را فاسد کرد

مارک تواین همیشه به نقش خود به عنوان نویسنده‌ای که مردم را مخاطب قرار می‌دهد، آگاه بود و به آن افتخار می‌کرد.

> در سال ۱۸۸۹ در نامه‌ای به اندرو لانگ نوشت: هرگز نکوشیدم طبقات فرهیخته را فرهنگی کنم. برای این کار مجهز نبودم: هم از استعداد طبیعی این کار بی‌بهره بودم هم از آمادگی آن. هرگز جاه‌طلبی‌هایی از این دست نداشتم، اما همیشه سعی کردم شکار بزرگ‌تری را صید کنم: توده‌ها. به ندرت قصد آموزش آن‌ها را داشتم اما تمام سعی خود را برای سرگرم‌کردن‌شان کردم. سرگرمی‌شان، و هیچ‌چیز دیگر نمی‌توانست بزرگ‌ترین جاه‌طلبی همیشگی مرا ارضاء کند.

این اعلان اخلاق اجتماعی از طرف نویسنده، دست‌کم نزد مارک تواین، این حسن را دارد که صمیمی و قابل بررسی است، خیلی بیش از دیگرانی که ادعاهای تعلیمی گزاف‌شان نخست کسب اعتبار کرد و بعد طی صد سال اخیر آن را از دست داد: او واقعاً مردی از میان توده‌ها بود و این فکر که باید از یک پله بالاتر خم شود و با مخاطبش صحبت کند، با او کاملاً بیگانه بود. و امروزه با اعطای لقب *folk-writer* یا نقال قبیله ـ قبیله‌ای مکرر در مقیاس

---

1. Mark Twain 2. Hadlyburg

امریکای شهرستانی دوران جوانی‌اش ـ نه تنها افتخار سرگرم کننده بودن را برایش قائل‌اند بلکه افتخار جمع‌آوری انباری از مواد لازم برای ایجاد نظام اسطوره‌شناسی و قصه‌های ایالات متحده را، زرادخانه‌ای از وسایل روایی مورد نیاز ملت تا تصویری از خود به دست آورد.

درعوض از نگاه زیبایی‌شناختی، افکار بی‌فرهنگی اقرار شده‌ی او دشوارتر است و حتا منتقدینی که مارک تواین را در (بتکده‌ی) پانتئون ادبی امریکا، در جایگاه رفیعی بالا بردند که در خور آن بود، کاملاً پذیرفته‌اند که استعداد خودبه‌خودی و کمی مبتذل او، تنها توجه اندکی به شکل را کم داشت. با این حال بزرگ‌ترین موفقیت تواین نمایش سبکی بود که حتا برد تاریخی داشت: ورود زبان امریکایی محاوره‌ای به ادبیات با صدای هاک‌فین[1] و با لهجه‌ی غلیظ. آیا این فتحی ناخودآگاه بود و یا کشفی که در اثر حادثه به آن رسید؟ مجموعه‌ی آثار او با همه‌ی نابرابری و بی‌نظمی‌اش برای اثبات ضد این مسأله حاضر است، تا جایی که امروزه کاملاً معلوم است که شکل‌های کمیک شفاهی و مفهومی ـ از لطیفه گرفته تا یاوه *nonsense* (به انگلیسی در متن) ـ به مثابه‌ی مکانیسم‌های ابتدایی عملیات بوطیقایی موضوع مطالعه‌ای را تشکیل می‌دهند و مارک تواین طنزپرداز خود را، به عنوان کسی شناسانده که بی‌وقفه مکانیسم‌های زبان‌شناسی و رتوریک و علم بلاغت را می‌آزماید و آن‌ها را دستکاری می‌کند. در بیست سالگی، زمانی که هنوز نام مستعار بسیار مناسب خود را نیافته بود، در روزنامه‌ی کوچکی در آیووا[2] مطلب می‌نوشت، نخستین موفقیتش را مدیون زبانی بود پر از غلط‌های فاحش املایی و دستوریِ نامه‌های یک شخصیت کاریکاتوری.

مارک تواین دقیقاً به دلیل این‌که می‌بایست بی‌وقفه برای روزنامه‌ها بنویسد، همیشه در جست‌وجوی ابداعات جدید شکلی بود تا بتواند درباره‌ی هر موضوعی تأثیراتی طنزآلود بیابد. و وقتی با استفاده از ترجمه‌ی فرانسوی که امروزه برای‌مان جالب نیست، او دوباره داستان *Jumping Frog* (قورباغه‌ی پرنده) خود را به انگلیسی ترجمه می‌کند، هنوز از آن لذت می‌بریم.

مارک تواین نه به لحاظ شرایط روشنفکری، بلکه به خاطر استعداد و

---

1. Huck Finn 2. Iowa

ذوقش در خنداندن مخاطبینی که به هیچ عنوان لطافت طبع نداشتند، یک نابغه‌ی نوشتار است. (فراموش نکنیم که آثار مکتوب او همراه فعالیت شدید مسافرتی با شرکت در سخنرانی‌ها و گفت‌وگوهای عمومی بود و در این گشت و گذارها بود که می‌توانست تأثیر یافته‌هایش را در واکنش سریع شنوندگان مشاهده کند).

پس از روش‌هایی استفاده می‌کرد که با همه‌ی احوال چندان با روش‌های یک نویسنده پیشتاز (آوان ـ گارد) که با ادبیات، ادبیات می‌سازد، تفاوت ندارد: کافی است متنی مکتوب در اختیارش قرار داد و او آن‌قدر با آن بازی می‌کند تا از آن داستانی دربیاورد. اما باید متنی باشد که هیچ ربطی به ادبیات نداشته باشد: گزارشی به وزارت‌خانه درباره‌ی تهیه‌ی گوشت کنسرو برای ژنرال شرمن[1]، نامه‌های سناتور ایالت نوادا[2] در پاسخ به رأی‌دهندگان خود، جدل‌های جنجالی و محلی روزنامه‌های تنسی[3]، ستون‌های یک روزنامه‌ی کشاورزی، کتابچه‌ای به زبان آلمانی حاوی آموزش‌هایی برای فرار از صاعقه تا اعلام درآمد برای پرداخت مالیات.

اساس همه، توجه اوست به نثر غیر شاعرانه نسبت به شاعرانه: با پایبندی به این زبان، او نخستین کسی است که موفق می‌شود به جسمیت نهانی زندگی عملی امریکایی، صدا و شکل خاص خود را ببخشد ـ به‌ویژه در شاهکارهای داستان‌های رودخانه‌ای‌اش، ماجراهای *هاکل‌بری‌فین*[4] و *بر روی رودخانه‌ی بزرگ*. از سوی دیگر، او موفق می‌شود ـ در بسیاری از داستان‌هایش ـ این ضخامت روزمرگی را بدل به ذهنیت خطی بازی مکانیکی و طرحی هندسی کند. (سی چهل سال بعد، همین سبک‌سازی را در زبان گنگ پانتومیم و حرکات خنده‌آور باستر کیتون[5]، باز می‌یابیم.)

داستان‌هایی با موضوع پول به خوبی این گرایش دوگانه را آشکار می‌کنند: دنیایی نشان داده می‌شود که تخیلی جز از گونه‌ی اقتصادی ندارد، جایی که دلار تنها عامل مداخله‌گر معجزه‌آساست[6]، و در عین حال نشانگر آن که پول چیزی ذهنی است، رقم حسابی است که تنها بر کاغذ وجود دارد، معیار ارزشی که به خودی خود دست‌یافتنی است، قراردادی زبان‌شناختی

1. Sherman 2. Nevada 3. Tennessee
4. Huckleberry Finn 5. Buster Keaton

۶. *Deus ex machina* به لاتین در متن به معنای خدایی که با یک دستگاه خودکار بر روی زمین آمده. در تئاتر به معنای شخصیت یا حادثه‌ای که با مداخله ناگهانی خود سیر ماجرا را تغییر می‌دهد.م.

است که به هیچ وجه به واقعیت ملموس برنمی‌گردد. در داستان *مردی که هادلی بورگ را فاسد کرد* (۱۸۹۹) سراب کیسه‌ای پر از سکه‌ی طلا باعث سقوط اخلاقی شهرستانی عبوس می‌شود؛ در *ارثیه‌ی ۳۰۰۰۰ دلاری* (۱۹۰۴)، میراثی شبح‌گونه در خیال خرج می‌شود؛ در *حواله‌ی یک میلیون پوندی* (۱۸۹۳)، یک حواله‌ی بانکی با رقم درشت، ثروت را به سوی خود می‌کشد، بی‌آن‌که نیاز باشد تا در جایی سرمایه‌گذاری شود یا نقد شود. در نثر روایی قرن ۱۹، پول جایگاه ویژه‌ای داشته است: نیروی محرک تاریخ نزد بالزاک، سنگ محک احساسات نزد دیکنز؛ و نزد مارک تواین پول یک بازی آینه‌ها و سرگیجه‌ای در خلاء است.

شخصیت اصلی معروف‌ترین داستانش شهر کوچک هادلی بورگ، honest, narrow, self-righteous and stiggy[1]: درستکار، بسته، دورو و خسیس است. ساکنان این شهر کوچک که کل آن در نوزده مقام بسیار محترم که در آقا و خانم ادوارد ریچاردز خلاصه می‌شوند، زوجی که مسخ درونی آن‌ها را یا بهتر بگوییم، افشاگری‌های خود آن‌ها را دنبال می‌کنیم. بقیه‌ی ساکنان یک گروه همسرایان به معنای واقعی کلمه را تشکیل می‌دهند، زیرا با خواندن بندهای کوتاه سیر ماجرا را همراهی می‌کند، البته با رهبر گروه کُر یا نوای وجدانی مدنی که به‌طور بی‌نام The saddler[2]، خوانده می‌شود. (گاه گاه شخص ساده‌لوحی به نام جک هالیدی[3] ولگرد دیده می‌شود که تنها امتیازی است که به رنگ و بوی محلی به عنوان خاطره‌ی گذرای داستان‌های می‌سی‌سی‌پی داده می‌شود.)

وضعیت‌ها به حداقل لازم برای عمل بخشیدن به مکانیسم داستان رسیده‌اند: از آسمان جایزه‌ای بر هادلی بورگ فرو می‌افتد ـ صد و شصت پوند طلا برابر چهل هزار دلار ـ که نه اعطاکننده‌ی آن را می‌شناسیم نه گیرنده‌ی آن را، اما در حقیقت ـ از اول درمی‌یابیم ـ این یک بخشش نیست، بلکه انتقام یا مضحکه‌ای است برای دوروها و حقه‌بازهایی که باید افشا شوند آن‌هایی که پشت نقاب قهرمان اخلاق‌گرایی افراطی پنهان شده‌اند. ابزار این مضحکه یک کیسه، یا نامه‌ای در یک پاکت است که باید بلافاصله باز شود، یک نامه در پاکتی که باید بعد باز شود، بیش از نوزده نامه‌ی

---

۱. به انگلیسی در متن ۲. زین‌فروش

3. Jack Halliday

مشابه که با پست فرستاده شده، به علاوه پی‌نوشت‌های گوناگون و پیام‌های دیگر (در دسیسه‌های مارک تواین، نامه همیشه نقش مهمی ایفا کرده است) که همگی پیرامون یک جمله‌ی اسرارآمیز می‌چرخد که واقعاً کلام جادویی است، کیسه‌ی طلا به کسی می‌رسد که آن کلام را بداند.

شخص به اصطلاح اهداکننده و تنبیه‌کننده‌ی حقیقی ناشناخته است؛ او می‌خواهد به خاطر توهینی ـ نمی‌گوید کدام توهین ـ که به صورت غیرمشخص از طرف شهر به او شده است، انتقام بگیرد شخصیت غیرمشخص او در هاله‌ای فوق طبیعی قرار می‌گیرد، نامرئی و دانای کل‌بودنش او را به صورت نوعی خدا درمی‌آورد. هیچ کس او را به‌خاطر نمی‌آورد، اما او همه را می‌شناسد و می‌تواند واکنش‌های همه را پیش‌بینی کند.

شخصیت دیگری که به خاطر ویژگی غیرمشخص (و نامرئی بودن البته به این دلیل ساده که مرده است) اسطوره‌ای شده بارکلی گودسون[1]، شهروند هادلی بورگ است که با دیگران تفاوت دارد، او تنها کسی بود که می‌توانست افکار عمومی را به مبارزه بطلبد و حرکت خارق‌العاده‌ی بخشیدنِ بیست دلار به غریبه‌ای که در قمار همه‌چیز خود را باخته، از او سر بزند. چیز دیگری درباره‌ی او نمی‌دانیم؛ دلیل ضدیت سرسختانه‌ی تمام شهر با او، از دید ما پنهان می‌ماند.

بین اهداکننده‌ای اسرارآمیز و دریافت‌کننده‌ی مرده، تمام شهر در شخصیت نوزده مقامش، به عنوان نماد فسادناپذیری ظاهر می‌شود. هریک ادعا می‌کند ـ و خودش تقریباً مطمئن است ـ خود را در وجود اگرچه نه در گودسون منفور که در حرارت او بیابد.

فساد هادلی‌بورگ در این است: حرصِ سیری‌ناپذیرِ داشتن کیسه‌ی دلارِ طلای بی‌صاحب، به راحتی هرگونه ملاحظه‌ی وجدان را پس می‌زند و به سرعت به دروغ و حقه‌بازی می‌انجامد. با مقایسه‌ی حضور اسرارآمیز و توصیف‌ناپذیر گناه در آثار هاثورن[2] و ملویل[3]، به نظر می‌رسد که این حضور در آثار مارک تواین روایتی ساده و ابتدایيِ اخلاق پاک دینانه با اعتقاد به سقوط و رحمت افراطی که به صورت قانون بهداشتی روشن و منطقی درآمده، مثل استفاده از مسواک.

---

1. Barclay goadson 2. Hawthorne 3. Melville

البته مارک تواین ایهام‌های خاص خود را دارد: تنها سایه‌ای که بر خدشه‌ناپذیری هادلی بورگ سنگینی می‌کند، سایه‌ی خطایی است که کشیش بورگس[1] مرتکب شده، اما از آن به صورت مبهم صحبت می‌شود: the thing، چیز. درواقع، بورگس این خطا را مرتکب نشده و تنها کسی که از آن باخبر است ـ اما از گفتن آن ابا دارد ـ ریچاردز[2] است؛ شاید خود آن را مرتکب شده است (این هم معلوم نمی‌شود.) اما وقتی هاوثورن نمی‌گوید گناه کشیش که صورتش را با پارچه سیاه می‌پوشاند، کدام است، سکوت بر تمام داستان سنگینی می‌کند؛ ولی وقتی مارک تواین نمی‌گوید، این فقط نشانه‌ی آن است که از جزئیات کم اهمیتِ اهداف داستان است.

به گفته چند زندگی‌نامه‌نویس، مارک تواین پیشاپیش با سانسور شدید همسرش اولیویا[3] روبه‌رو بود که بر نوشته‌هایش حق نظارت اخلاقی را اعمال می‌کرد. (هم‌چنین می‌گویند که گاهی در اولین نسخه‌ی نوشته‌هایش چند اصطلاح مستهجن یا کفرآمیز قرار می‌داد تا آماج سختگیری‌های همسرش قرار گیرد و اصل متن دست نخورده بماند.) اما می‌توان مطمئن بود که سانسوری شدیدتر از نظارت همسرش وجود داشت، یک خودسانسوریِ آن چنان بسته که به بی‌گناهی شباهت داشت.

وسوسه‌ی گناه برای مقامات هادلی بورگ مثلاً زوج فوستر[4] (در ارثیه‌ی ۳۰۰۰۰ دلاری) شکل غیرمادی محاسبه‌ی سرمایه و بهره به خود می‌گیرد. اما فراموش نکنیم: گناه به این صورت است، زیرا مسأله پولی است که وجود ندارد. وقتی ارقام با سه یا شش صفر حساب‌های بانکی را نشان می‌دهند، پول دلیل و بهای تقواست: در *حواله‌ی یک میلیون پوندی* *هنری آدامز*[5] (شباهت اسمی ظاهراً تصادفی با اولین منتقد روحیه‌ی امریکایی) هرگز با هیچ‌گونه شک ارتکاب به خطا روبه‌رو نمی‌شود. به پشتوانه‌ی حواله‌ی بانکیِ اصل حتا اگر قابل خرج کردن نباشد، وارد معامله‌ی فروش معدنی در کالیفرنیا می‌شود. او به سادگی یک قهرمانِ قصه یا یکی از این فیلم‌های دهه‌ی سی باقی می‌ماند که درِ آن آمریکای دموکراتیک تصویر می‌شود که هنوز مانند عصر طلایی مارک تواین به معصومیت ثروت باور دارد. تنها با نگاهی به اعماق معدن‌ها ـ واقعی و روانی ـ است که می‌توان شک کرد گناهان واقعی از نوع دیگرست.

---

1. Burgess 2. Richards 3. Olivia 4. Foster
5. Henry Adams

هنری جیمز[1]
دِیزی میلر[2]

دیزی میلر در سال ۱۸۷۸ در یک مجله و در سال ۱۸۷۹ به صورت کتاب به چاپ رسید. یکی از معدود (و شاید تنها) داستان‌های هنری جیمز است که می‌توان گفت بی‌فاصله با استقبال روبه‌رو شد. در میان آثار جیمز این داستان که زیر نشان مبهم، ناگفته، خفیه‌آمیز قرار دارد، قطعاً به عنوان یکی از روشن‌ترین داستان‌هاست، با شخصیت دختر جوانی سرشار از زندگی که به وضوح عدم پیشداوری و معصومیتِ دختر جوان امریکایی را نمادینه می‌سازد. با این حال کم‌تر از سایر داستان‌های این نویسنده‌ی درون‌گرا اسرارآمیز نیست، زیرا در آن مضامینی که با یکدیگر برخورد می‌کنند، همیشه بین سایه روشن‌اند.

دیزی میلر مانند بسیاری از داستان‌ها و رمان‌های جیمز، در اروپا می‌گذرد و در این داستان، اروپا سنگ محک امریکا نیز هست. امریکایی که در حد نمونه‌ای مصنوعی خلاصه شده: گروه توریست‌های خوشبخت ایالات متحده در سوئیس و رم، دنیایی که جیمز در سال‌های جوانی‌اش، زمانی که به زادگاهش پشت کرده بود و پیش از آن‌که در موطن انگلیسی اجدادش پا بگیرد، بدان تعلق داشت.

این امریکایی‌های جیمز، دور از اجتماع‌شان و دلایل عملی که هنجارهای رفتاری را تعیین می‌کند، در اروپایی که القاگر گونه‌ای فرهنگ و اشرافیت

---

1. Henry James 2. Daisy Miller

است و در عین حال دنیایی آشفته و کمی فاسد که باید با آن کمی فاصله گرفت، گرفتار نگرانی‌ای هستند که تعصب پاک‌دینانه‌شان و دغدغه‌ی حفظ مناسبات را دو چندان می‌کند. وینتر بورن[۱]، جوان امریکایی که در سوئیس درس می‌خواند ـ طبق گفته‌های عمه‌اش ـ محکوم به ارتکاب خطاهایی است، زیرا مدت بسیار طولانی در اروپا زندگی کرده و دیگر قادر نیست هم‌وطنان «آدم حسابی» خود را از دیگر آدم‌های بی‌اصل و نسب تمیز دهد. اما همگی از تردید درمورد هویت اجتماعی خویش رنج می‌برند ــ این تبعیدی‌های خودخواسته که جیمز در آن‌ها به خود می‌نگرد ــ خواه متعصب[۲] باشند خواه آزادمنش. تعصب مذهبی ــ امریکایی یا اروپایی ــ توسط عمه‌ی وینتربورن تصویر شده که بی‌دلیل زندگی در ژنو کالونیست[۳] (پروتستان) را برنگزیده است و نیز توسط خانم واکر[۴] که کمی نقش بدل عمه را بازی می‌کند که در فضای آرام‌تر رم فرو رفته است. نماینده‌ی آزادانه‌شان خانواده‌ی میلر است در زیارتی به اروپا، سفری که وظیفه‌ی فرهنگی تحمیلی طبقاتی‌اش، او را به آن‌جا کشانده است. خانواده‌ی امریکایی شهرستانی، شاید تازه میلیونرشده‌هایی با اصل و نسب عامی، مستوره‌ای از سه شخصیت: مادری سبکسر، کودکی شیطان و یک دختر جوان زیبا که فقط به خاطر حالت شدید وحشی و خودبه‌خودی سرزنده‌اش، تنها کسی است که به عنوان شخصیت اخلاقی مستقل شکل می‌گیرد و برای خود آزادی‌ای گرچه زودگذر، می‌سازد.

وینتربورن تمام این‌ها را می‌فهمد، اما او (و جیمز) بیش از حد به تابوهای اجتماعی و روحیه‌ی کاست پایبند است و به ویژه برای بخش بزرگی از وجودش (و جیمز آن را به‌طور کامل حس می‌کند) ترس از زندگی (یعنی از زنان) دلواپس است. با این که در آغاز و پایان داستان اشاره‌ای می‌شود به روابط وینتر بورن با یک خانم خارجی در ژنو، ترس وینتر بورن دربرابر چشم‌انداز رؤیارویی حقیقی با جنس مخالف، در اواسط داستان به وضوح بیان شده؛ و در این شخصیت می‌توان یک

1. Winterbourne

۲. stiff به انگلیسی در متن .م.

۳. calviniste: معتقد به کالون که همراه با لوتر مذهب پروتستان را پایه گذاری کرد. م.

4. Mrs Walker

اتوپرتره از هنری جیمز جوان و از جنسیت گریزی مشاهده کرد. او که هرگز منکرش نشده.

این حضور توصیف نشده که برای جیمز «شر» بود ـ که به‌طور مبهمی به جنسیت خطاکار مربوط می‌شود یا واضح‌تر با شکست سد طبقاتی نشان داده شده ـ او را جذب و در عین حال دفع می‌کند. ذهن وینتر بورن ـ یعنی این ساختار ترکیبی که از تردیدها، بی‌تصمیمی‌ها و طنزپردازی درباره‌ی خود، به‌مثابه‌ی شاخص چشم‌اندازهای درونی جیمز، ساخته شده ـ دو بخش شده: یک بخش از او با اشتیاق «معصومیت» دیزی را آرزو می‌کند تا بتواند عشق خود را به او اعتراف کند (و اثبات پس از مرگ این معصومیت است که این آدم دورو را با دیزی آشتی می‌دهد)، درحالی که بخش دیگری از او امیدوار است در او موجودی فرودست بیابد که از طبقه‌ی خود جدا شده و او اجازه دارد به او «بی‌احترامی کند». (به نظر نمی‌آید که او خود میل دارد به او «بی‌احترامی کند»، اما شاید تنها به این دلیل است که از تصویر دیزی در این موقعیت ارضا می‌شود.)

نماینده‌ی دنیای «شر» که برای تسخیر روح دیزی می‌جنگد، در وهله‌ی اول یوجینوی[1] پیشخدمت، و بعد آقای جیووانلیو با ظاهری بسیار آراسته، اهل رم و شکارچی جهیزیه و حتا تمام شهر رم با مرمرها، خزه‌ها و بخارهای بیماری‌زایش است که باعث بیماری مالاریا می‌شوند. زهربارترین بدگویی‌های آمریکایی اروپا درمورد میلرها، با اشاره‌ای پیوسته و مبهم به پیشخدمت شکل می‌گیرد که با آن‌ها سفر می‌کند و ـ در غیبت آقای میلر ـ اقتداری تعریف نشده بر مادر و دختر اعمال می‌کند. خوانندگان *برج زندان* می‌دانند تا چه میزان دنیای مستخدم‌ها برای جیمز حضور بی‌شکل «شر» را مجسم می‌کند. اما این پیشخدمت (واژه انگلیسی دقیق‌تر است: courier، یعنی مستخدمی که اربابانش را در مسافرت‌های طولانی همراهی می‌کند و باید جابه‌جایی و اقامت‌هاشان را تنظیم کند) می‌تواند کاملاً برعکس باشد که تصویر پدر با تصویر مردی از طبقه‌ی پایین جایگزین شده است. البته نام ایتالیایی او امکان می‌دهد چیز بدتری راپیش‌بینی کنیم: می‌بینیم که آمدن خانواده‌ی میلر به ایتالیا، چیزی

1. Eugenio

نیست‌مگر رفتن به دنیای مردگان (همان‌قدر مرگبار اما نه همان قَدَری که‌آمدن پرشور اشنباخ[1] به ونیز در داستانی که توماس مان[2] سی سال بعدمی‌نویسد).

بر خلاف سوئیس، رم نمی‌تواند با نیروی منظره، سنت‌های پروتستانی و جامعه‌ای سختگیر، دختران جوان امریکایی را وادار به مراقبت از خود کند. گردش با کالسکه در پین‌چیو[3] گردبادی از بدگویی‌ها برمی‌انگیزد که در آن میان نمی‌توان فهمید آیا آبروی دختران جوان امریکایی باید به این دلیل حفظ شود که دربرابر کنت‌ها و مارکی‌های رمی چهره‌ای حقیر نداشته باشند (زنان وارث غرب میانه[4] کم‌کم به نشان‌های اشرافیت چشم می‌دوزند) یا برای آن است که همراه با «نسل پست‌تر» به قعر منجلاب آشفتگی سقوط نکنند.

بیش از آقای جیوانی متملق (که او هم هم‌چون یوجینیو ضامن پاکدامنی دیزی است به جز تولد نامعلومش)، این حضورِ خطر در شخصیتی گنگ‌نمود پیدا می‌کند که در چرخه‌ی داستان نقش تعیین کننده‌ای دارد: مالاریا.

بخارهای مرگبار که از تالاب‌های اطراف شهر برمی‌خیزد، بر رم قرن پیشین فرومی‌افتند: این «خطر» است، کنایه از هر خطر ممکن دیگر، تب وخیمی که آماده است دختران جوانی را که شب‌ها تنها یا بدون همراهی مناسب بیرون می‌روند، مبتلا کند (درحالی‌که گردش شبانه با قایق بر روی آب‌های ضدعفونی‌کننده‌ی دریاچه لمان[5]، این خطرات را به همراه ندارد). دیزی میلر برای مالاریا، این خدای ناشناخته‌ی مدیترانه قربانی می‌شود، زیرا نه تعصب پاک‌دینانه‌ی هم‌وطنانش و نه بت‌پرستی محلی‌ها، هیچ‌یک نتوانست بر او چیره شود: دقیقاً به همین دلیل از سوی هر دو دسته به قربانی شدن درست در وسط کولیزه[6] محکوم شد، جایی که بخارهای شبانه متراکم می‌شوند، به همان پوشانندگی و غیرقابل لمس بودن جمله‌هایی که به نظر می‌رسد جیمز می‌خواهد بگوید و نمی‌گوید.

1. Aschenbach
2. Thomas Mann
3. Pincio
4. Middle West
5. Leman
6. colisée

عمارتی بر فراز تپه‌های شنی

رابرت لوئیس استیونسون[1]

عمارتی بر فراز تپه‌های شنی پیش از هرچیز داستان مردم‌گریزی است: انزواطلبی جوانی، انزواطلبی برآمده از خودکفایی و توحش، انزواطلبی که نزد مرد جوانی، به‌ویژه معنای گریز و نفرت از زنان است که قهرمان را به سواری در نیزارهای اسکاتلند، خوابیدن در چادر و تغذیه با هلیم جو سیاه، می‌راند. اما انزوای یک مردم‌گریز، امکانات روایی گسترده‌ای در اختیار نمی‌گذارد: داستان از آن‌جایی به‌وجود می‌آید که مردم‌گریزها یا زن گریزها دو تن‌اند که هردو خود را مخفی می‌کنند و در صحنه‌ای که تنهایی و توحش را الغا می‌کند، یکدیگر را می‌پایند.

پس می‌توان گفت که *عمارتی بر فراز تپه‌های شنی* داستان دو مرد است که به یکدیگر شبیه‌اند، تقریباً دو برادر که مردم‌گریزی و زن گریزی مشترک به هم پیوندشان داده و نیز داستان شیوه‌ی دوستی‌شان که بنا به دلایلی که اسرارآمیز می‌ماند، به دشمنی و مبارزه بدل می‌شود. اما در سنت رمان، در رقابت میان دو مرد، حضور یک زن حدس زده می‌شود. و زنی که بتواند قلب دو زن‌گریز را تکان دهد، قطعاً موضوع عشقی انحصاری و بی‌قید و شرط می‌شود، و تا آن اندازه شدید است که دو قهرمان را به رقابت در شهسواری و در دیگر دوستی وامی‌دارد. پس زنی خواهد بود در معرض

1. Robert Louis Stevenson

خطر از جانب دشمنانی در برابرشان و دو دوست سابق و رقبای کنونی، با وجود رقابت عشقی، همبسته و متحد می‌شوند.

پس می‌توان گفت که *عمارتی بر فراز تپه‌های شنی* قایم‌باشک بزرگسالان است: دو دوست خود را مخفی می‌کنند و مواظب یکدیگرند و بازی بر سر یک زن است، دو دوست و زن از یک سو و دشمنان اسرارآمیز، از دیگر سو، مخفی می‌شوند و یکدیگر را می‌پایند و بازی بر سر زندگی شخصیت چهارمی است که در سرزمینی که گویی مخصوص پنهان شدن و مراقبت ساخته شده، تنها نقش او مخفی شدن است.

از این‌رو *عمارتی بر فراز تپه‌های شنی* داستانی است که از یک منظره بیرون می‌زند. از این تپه‌های شنی غم‌انگیز سواحل اسکاتلند داستان دیگر تنها داستان آدم‌هایی زاده می‌شود که مخفی می‌شوند و یکدیگر را می‌پایند. اما برای نمودن یک سرزمین روشی بهتر از دخول عاملی بیگانه و نامتناسب نیست. در این‌جاست که استیونسون در میان نیزارها و شن‌های روان اسکاتلند چیزی را پدید می‌آورد که دست‌کمی از جامعه‌ی پنهانی و مشکوک کاربوناری[1] ایتالیا ندارد که با کلاه سیاه کله‌قندی شخصیت‌های داستان را تهدید می‌کند.

کوشیده‌ام با یک رشته تقریب و تناوب نه تنها بطن پنهان این داستان را ــ که همان‌گونه که زیاد اتفاق می‌افتد، بیش از یکی است ــ بلکه مکانیسمی را فردیت ببخشم که بر خواننده مسلط می‌شود و از شیفتگی او، با وجود در کنار هم قرارگرفتن تقریبی طرح‌های مختلف داستانی که استیونسون در دست می‌گیرد و رها می‌کند، چیزی کم نمی‌شود. از میان این طرح‌ها، اولی قطعاً قویترین است، داستان روان‌شناختی رابطه‌ی بین دو دوست ـ دشمن که شاید طرح اولیه داستان برادران دشمن در داستان *ارباب بالانتری*[2] باشدکه این‌جا با یک رویارویی ایدئولوژیک کمی روشن می‌شود: نورثمور[3]، آزاداندیشی بایرونی است و کاسیلیس[4] قهرمان فضیلت‌های ویکتوریایی. مضمون دوم عاشقانه و در عین حال ضعیف‌ترین آن‌هاست، با ضرورت سنگین پیش‌برد در شخصیت داستان سنتی: دختر جوان که الگوی

---

1. Carbonari 2. Le Maître de Ballantrea 3. Northmour
4. Cassilis

زهد و تقواست و پدرش که در اثر اختلاس ورشکست شده و خستی مرارت‌بار دارد.

و این سومین مضمون است که پیروز می‌شود، مضمون خالص رمانی، و موضوع آن که همان دسیسه‌ی دست‌نیافتنی است و همه‌جا زائده‌های خود را دراز می‌کند، از قرن نوزده تا کنون همیشه با استقبال روبه‌رو بوده است. به چند دلیل این مضمون موفقیت دارد: علت آن است که دست استیونسون که با چند علامت کم‌شمار حضور تهدیدآمیز کاربوناری‌ها را نشان می‌دهد ـ از انگشتی که شیشه‌ی خیس را به صدا درمی‌آورد تا کلاه سیاهی که بر فراز شن‌های روان پرواز می‌کند ـ همان دستی است که (تقریباً در همان سال‌ها) نزدیک شدن دزدان دریایی را به مهمانخانه‌ی آدمیرال بن‌دوو[1] در *جزیره‌ی گنج*، ترسیم کرده بود. دلیل دوم آن که کاربوناری‌ها، با وجود خشونت و ترسناکی، طبق سنت رمانتیک انگلیسی، از محبت نویسنده برخوردارند و کاملاً واضح است که در مقابلِ بانکدارِ منفورِ همه، حق با آن‌هاست. این موضوع در بخش پیچیده‌ای که در جریان است تضاد داخلی مضاعف ایجاد می‌کند که از بقیه قانع‌کننده‌تر و کاراتر است: دو دوست ـ رقیب که در حمایت از هادلستون[2] با تعهدی بر سر شرافت متعهد شده‌اند، در وجدان خود جانب کاربوناری‌ها را دارند. سرانجام موفقیت این مضمون سوم از آن روست که بیش از همیشه، در میان محاصره‌ها، خروج‌ها و هجوم‌های گروه‌های رقیب روح بازی کودکانه را احساس می‌کنیم.

بزرگ‌ترین منبع کودکان آن است که قادرند تمام افکار و هیجانات خود را از زمینه‌ای که برای بازی در اختیار دارند، بیرون بکشند. استیونسون این قریحه را در خود حفظ کرد: در آغاز این عمارت ظریف و زیبا را توصیف می‌کند که در دل طبیعت وحشی بیرون آمده (به «سبک ایتالیایی» این شاید پیش درآمدی باشد برای ورود آتی عاملی از سرزمین‌های دوردست و غربت‌زا؟)، بعد نوبت می‌رسد به توصیف ورود مخفیانه به خانه‌ی خالی، کشف میز چیده شده، آتش روشن، تختخواب‌های آماده،

1. Admiral Bendow 2. Huddlestone

درحالی‌که هیچ تنابنده‌ای در آن دیده نمی‌شود... مضمونی از حکایت‌ها که به رمان حادثه‌ای منتقل شده است.

استیونسون، *عمارتی بر فراز تپه‌های شنی* را در شماره‌های سپتامبر و اکتبر ۱۸۸۰ مجله کورن‌هیل [1] چاپ کرد. دو سال بعد، در سال ۱۸۸۲، این داستان را در مجموعه‌ی *هزار و یک شب‌های جدید* آورد. بین چاپ اول و دوم تفاوتی عمده به چشم می‌خورد: در چاپ اول داستان شکل وصیت‌نامه‌ای را دارد که پدر پیر خانواده، تا زمان مرگ را نزدیک حس می‌کند، برای فرزندانش باقی می‌گذارد تا راز خانوادگی را به آن‌ها بنماید: نحوه‌ی آشنایی با مادرشان که پیش از این مرده است. در تمام طول متن، راوی به شکل خطابی مستقیم خوانندگانش را مخاطب قرار می‌دهد «فرزندان عزیزم»، مادر عزیزتان، «مادر فرزندانم» و شخصیت منفور پدر زنش را «پدر بزرگ‌تان» می‌خواند. در روایت دوم یعنی روایت کتاب، بدون مقدمه با جمله اول روایت شروع می‌شود: «در جوانی یک منزوی بزرگ بودم»؛ از قهرمان زن با عنوان «همسرم» یا اسم کوچکش «کلارا» [2] نام برده می‌شود و از پیرمرد با عنوان «پدرش» یا هادلستون. این می‌بایست یکی از تغییراتی می‌بود که سبکی کاملاً متفاوت یا ماهیت متفاوتی را برای داستان می‌طلبد؛ اما برعکس اصلاحات به حداقل رسیده‌اند: مقدمه بریده شده، همچنین مخاطب قرار دادن بچه‌ها و واژه‌های حاکی از پشیمانی عمیق که به مادرشان ارجاع می‌داد؛ بقیه همان‌طور مانده. (اصلاحات دیگری هم به هادلستون پیر مربوط می‌شود که در نسخه‌ی نخستین‌اش به جای آن‌که در اثر ایمان خانوادگی همان‌گونه که انتظار می‌رود، کمرنگ شده باشد، برعکس تشدید شده است. شاید طبق قراردادهای تئاتری و رمانی، داشتن پدری بسیار خسیس برای قهرمان زن فرشته‌آسا، امری بسیار طبیعی است، درحالی‌که مسأله اصلی قبولاندن پایان شقاوت‌بار بدون تسلای مراسم تدفین مسیحی از سوی شریک زندگی، و این از نظر اخلاقی تنها به شرطی توجیه‌پذیر است که آن یکی شریک پست فطرتی تمام عیار باشد.

1. Cornhill Magazine
2. Clara

بنا به نظر آقای ر.رایدلی[1] ویراستار نسخه‌ی جدید در انتشارات Everyman´s Library، *عمارتی بر فراز تپه‌های شنی* یک داستان ناموفق است زیرا شخصیت‌ها اصلاً توجه خواننده را جلب نمی‌کنند: فقط نسخه‌ی نخست که روایت را در بطن یک راز خانوادگی آغاز می‌کند، می‌تواند گرما و کششی واقعی ایجاد کند. به همین دلیل برخلاف قانونی که برحسب آن همیشه آخرین نسخه ویرایش شده‌ی نویسنده به عنوان نسخه نهایی درنظر گرفته می‌شود، آقای ر.رادلی متن را طبق نسخه‌ی Cornhill بازنویسی می‌کند. ما فکر کردیم که پیروی از او کار صحیحی نیست. دلیل اول آن‌که با قضاوت ارزشی او موافق نیستم: به نظر من این یکی از زیباترین داستان‌های استیونسون است و دقیقاً در نسخه‌ی *هزار و یک شب‌های جدید*. دلیل دوم آن‌که من چندان به ترتیب و نسخه مطمئن نیستم: بیش‌تر به لایه‌های تردید استیونسون جوان فکر می‌کنم که یکی از پی دیگری می‌آید. مقدمه‌ای که نویسنده به عنوان نسخه‌ی نهایی انتخاب می‌کند، آن‌چنان مستقیم و پرشتاب است که می‌توانم به‌راحتی استیونسون را درنظر آوردم که با آن تأکید خشک و عینی شروع به نوشتن می‌کند که در خور داستان‌های پرماجراست. در حین نوشتن متوجه می‌شود که روابط بین کاسیلیس و نورثمور آن‌قدر پیچیده است که نیازمند تحلیل روان‌شناختی عمیق‌تر از آنی است که خود قصد دارد در آن وارد شود و از طرف دیگر، داستان عشق کلارا به نظرش سرد و قراردادی می‌رسد؛ پس عقب گرد می‌کند و دوباره داستان را می‌نویسد و آن را در پرده‌ای از غبار احساسات خانوادگی می‌پوشاند؛ این نسخه را در مجله‌ای چاپ می‌کند؛ بعد که از این جفت کردن مصنوعی راضی نیست، تصمیم می‌گیرد آن‌ها را قطع کند، اما درمی‌یابد که بهترین نظام برای دور نگه داشتن شخصیت زن، نشان دادن او به صورتی از قبل آشنا و پیچیده در هاله‌ای از احترام و اکرام است، به همین دلیل ترکیب «همسرم» را به جای «مادرتان» اختیار می‌کند (به جز در یک مورد که تصحیح را فراموش می‌کند و کمی مخدوش می‌شود). این‌ها نظرات شخص من است و تنها یک تحقیق بر دست‌نویس‌ها آن‌ها را اثبات یا رد می‌کند: تنها

---

1. R.Ridley

داده‌ی قطعی که از مقایسه دو نسخه‌ی چاپی به دست می‌آید، تردید نویسنده است. تردیدی که به نوعی در ماهیت بازی قائم‌باشک با خود، در این داستان کودکی‌ای است که با وجود آن‌که کاملاً می‌دانیم پایان یافته، دوست داریم ادامه پیدا کند.

ناخداهای کُنراد[1]

جوزف کُنراد سی‌سال پیش در سوم اوت ۱۹۲۴ در خانه‌ی روستایی‌اش در بیشاپسبورن[2] نزدیک کانتربری[3] درگذشت. او شصت و شش سال داشت؛ و بیست سال از آن را صرف دریانوردی و سی‌سالش را صرف نوشتن کرد. هرچند در زمان حیات هم نویسنده‌ای موفق بود، اما توفیق واقعی‌اش‌در نزد منتقدان اروپایی، بلافاصله پس از مرگش شروع شد: در دسامبر ۱۹۲۴ یک شماره‌ی کامل از نوول روو فرانسز[4] با نوشته‌هایی از ژید[5] و والری[6] به او اختصاص یافت: جنازه‌ی ناخدای پیر در جریان آب دریا همراه با ادای احترام ظریف‌ترین و روشنفکرترین ادبیان می‌لغزید. درعوض در ایتالیا اولین ترجمه‌ها با جلد قرمز متقالی کتاب‌های حادثه‌ای انتشارات سونزونیو[7] به چاپ رسید اما امیلیو چکی[8] پیشاپیش توجه خوانندگان خبره را برانگیخته بود.

در این چند سطر، پیشاپیش تضادهای جذابِ چهره‌ی کنراد را تلویحاً مشاهده می‌کنیم: تجربه‌ی یک زندگی عملی و پرحادثه، قریحه‌ی وافر یک رمان‌نویس مردمی، شکل‌گرایی ظریف شاگرد فلوبر و خویشاوندی‌اش با انحطاط[9] ادبیات جهانی. امروزه که در ایتالیا، موفقیت او به خوبی پاگرفته و دست‌کم تعداد ترجمه‌هایی که از او می‌شود، گواه این اقبال

---

1. Conrad 2. Bishapsborne 3. Canterbury
4. Nouvelle Revue Française 5. Gide 6. Valéry
7. Sonzongno 8. Emilio Cecchi

۹. دوران انحطاط ادبی: مکتب ادبی بدبینی که سمبولیسم را آماده می‌کردند. (پیش از سمبولیسم.م.)

است، می‌توانیم آن‌چه را که این نویسنده برای ما بوده و هنوز هم هست، نشان دهیم.

فکر می‌کنم، تعداد زیادی از ما که رجعت دوباره‌ای به نویسندگان کتاب‌های حادثه‌ای داشتیم، دوباره به کنراد نزدیک شدیم ـ اما نویسندگانی که صرفاً کتاب‌های حادثه‌ای نمی‌نویسند: آن‌هایی که از طریق حادثه چیزهای جدیدی درباره‌ی انسان‌ها بیان می‌کنند و با استفاده از ماجراها و سرزمین‌های شگفت‌انگیز روابط‌شان را با جهان واضح‌تر نشان می‌دهند. در کتابخانه‌ی آرمانی من جایگاه کنراد در کنار استیونسونِ رؤیایی است که در زندگی و از نظر سبک نقطه‌ی مقابل اوست. و بارها وسوسه شدم او را در طبقه‌ی دیگری از کتابخانه جای دهم ـ که کم‌تر به آن نزدیکیم ـ طبقه‌ی رمان‌نویس‌های تحلیلی، روان‌شناختی، جیمزها، پروست‌ها، بازیابندگان خستگی‌ناپذیر کوچک‌ترین حسِ گذشته: یا در طبقه‌ی زیبایی‌شناسان کم و بیش نفرین شده، مانند پو[1] که سنگین‌اند از عشق‌هایی که جابه‌جا شده‌اند؛ بی‌آن‌که نگرانی‌های تیره و تار یک جهان پوچ او را در طبقه‌ی ـ که هنوز چندان منظم و گزیده نیست ـ «نویسندگان بحران» قرار دهند.

اما در عمل، به عکس او را همیشه در دسترس قرار داده‌ام، در کنار استاندال که شباهت کمی با او دارد، در کنار نیوو[2] که هیچ ارتباطی به او ندارد. زیرا، هرچند مطالب زیادی را درباره‌ی او هیچ‌وقت باور نکرده‌ام، اما درعوض باور داشتم که او ناخدای خوبی بوده و در داستان‌هایش توانسته چیزی را بیاورد که نگارش آن سخت دشوار است: حس امتزاج با جهان از ورای زندگی عملی، حس انسان که در اعمالش شکل می‌گیرد، در اخلاق تلویحی که در کارش بود، آرمان کسی که می‌تواند به یکسان از عهده‌ی وضعیت بر عرشه کشتی‌های بادبانی و صفحه کاغذ برآید.

این جوهره‌ی اصلی است، جوهر یک شیر، که در نثر روایی کنراد وجود دارد. مایلم بدون حشو و زواید آن را در اثری غیر روایی بیابیم *آینه‌ی دریا*، مجموعه‌ی متونی با مضمون دریانوردی: فن پهلو گرفتن و حرکت کردن، لنگرها، بادبان‌ها، وزن بار و غیره.

چه کسی توانسته هم‌چون کنراد در این متون، درباره ابزار کارش با

---

1. Poe
2. Nievo

چنین جدیت فنی، با چنین عشق شوریده و این چنین بدون استفاده از فن بلاغت و زیبایی‌شناسی بنویسد؟ فن بلاغت تنها در آخر به‌چشم می‌خورد، هنگامی که برتری نیروی دریایی انگلستان و برکناری نلسون[1] را در ترافالگار[2] (در شمال جبل‌الطارق) می‌ستاید. اما فن بلاغت در این‌جا برای تأکید بر زمینه‌ی عملی و مجادله‌گر نوشته‌هایش به‌کار می‌رود که با وجود همه‌چیز، زمانی که کنراد از دریا و کشتی صحبت می‌کرد و درحالی که تصور می‌شود در مشاهده و مراقبه‌ی اعماق ماوراطبیعی است: او همیشه بر حسرت سنت‌های دریانوردی دوران کشتی‌های بادبانی تأکید می‌کرد، و همیشه اسطوره‌ی شخصی ناوگان انگلیسی در حال انحطاط را می‌ستود.

این جدالی کاملاً انگلیسی بود و از آن‌جایی که کنراد انگلیسی بود، تصمیم می‌گیرد انگلیسی بماند و موفق هم می‌شود و اگر به گفته ویرجینیا وولف[3] او را در چارچوب اجتماعی انگلیسی قرار ندهیم و اگر او را تنها به عنوان «میهمان برجسته» بشناسیم، قادر نخواهیم بود توصیف تاریخی دقیقی از آن ارائه دهیم. این که او لهستانی زاده شده بود و نامش تئودور کنراد نالچ کورزینیوسکی[4] بود «روح اسلاو» و عقده‌ی وطنِ رها شده داشت و به داستایوسکی[5] می‌مانست و در عین حال به دلایل ملی از او متنفر بود، چیزهایی است که در مورد آن بسیار نوشته‌اند و در نهایت زیاد برای ما جالب نیست. کنراد در بیست سالگی تصمیم به ورود به ناوگان کشتیرانی تجاری انگلستان می‌گیرد و در بیست و هفت سالگی می‌خواهد وارد ادبیات انگلیسی شود. او هرگز سنت‌های خانوادگی، سنت‌های فرهنگی یا مذهبی جامعه‌ی انگلستان را هضم نکرد (همیشه نسبت به آن‌ها بیگانه ماند): اما از طریق نیروی دریایی وارد این جامعه شد و گذشته و شاخص‌های ذهنی خود را در آن یافت و هرچه که در نظرش با سنت‌های آن مغایر بود، تحقیر می‌کرد. او شخصیتی کاملاً انگلیسی بود، ناخدا ـ جنتلمن و می‌خواست همین شخصیت را در زندگی و در تجسم‌های شگفت‌انگیز گوناگون خود نشان دهد: قهرمانی رمانتیک، دون‌کیشوت‌وار

1. Nelson 2. Trafalgar 3. Virginia Woolf
4. Teodor Konrad Naleca Korziniovski 5. Dostoïevsky

کاریکاتوری، بی‌ثبات، شکست‌خورده و تراژیک. از مَک وایر[1]، رام کننده‌ی خونسرد تیفون[2] تا قهرمان اول لُرد جیم[3] که از دغدغه‌ی فکری عمل ناجوانمردانه می‌گریزد.

لرد جیم ناخدا بدل به تاجری می‌شود: و این چنین گالری‌ای گشوده می‌شود که پر است از شخصیت‌هایی از قاچاقچیان اروپایی که در مناطق حاره زیر شن مدفون شده‌اند و شخصیت رمان‌هایش را تشکیل می‌دهند. در این‌جا چهره‌هایی را بازمی‌یابیم که طی تجربه‌ی دریانوردی‌اش در مجمع‌الجزایر مالی شناخته است. نزاکت اشرافی افسر نیروی دریایی و انحطاط ماجراجویان شکست خورده، دو قطبی را می‌سازند که مشارکت انسانی‌اش بین آن‌ها در نوسان است.

همین شور را برای مطرودین جامعه، ولگردها، دیوانه‌های وسواسی نزد نویسنده‌ای بسیار دور از او، اما تقریباً معاصر می‌یابیم: ماکسیم گورکی[4]. جالب است بدانیم که توجه به این بشریت مملو از لطف غیرمنطقی و منحط (مورد توجه دورانی از ادبیات جهانی تا کنوت هامسون[5] و شروود آندرسن[6]) زمینی بود که در آن، هم محافظه‌کار انگلیسی و هم انقلابی روس، ریشه‌های برداشتی انسانی بسیار قوی و محکمی را فروبردند.

به این ترتیب به افکار سیاسی کنراد می‌رسیم: به ذهن شدیداً ارتجاعی او. به‌طور حتم، در اعماق انزجاری نومیدانه و دغدغه‌آمیز از انقلاب و انقلابیون (که او را مجبور به نوشتن چندین رمان علیه آنارشیست‌ها کرد، گرچه حتا یک آنارشیست را نشناخته بود و ندیده بود). تربیت اشرافی ملاکان لهستانی و نیز محیط‌هایی که در جوانی در مارسی در میان تبعیدی‌های سلطنت‌طلب اسپانیایی و برده‌داران سابق امریکایی شناخته بود و در آن‌جا برای دون کارلوس[7] به قاچاق اسلحه می‌پرداخت، در آن نهفته است. اما بدون گنجاندن موقعیت او در چارچوب انگلیسی، نمی‌توان ربطی تاریخی بیابیم شبیه آن‌چه بالزاک را به مارکس و تولستوی را به لنین متصل می‌کرد.

---

1. Mac Whirr
۲. Thyhon (= توفان سهمناک)
3. Lord Jim
4. Maxime Gorki
5. Knut Hamsun
6. Sherwood Anderson
7. Don Carlos

کنراد در دوران گذار از سرمایه‌داری و استعمار انگلیسی زندگی می‌کرد: گذار نیروی دریایی بادبانی به نیروی بخار. دنیای قهرمانی او، دنیای تمدن کشتی‌های بادبانی تاجران خرده‌پا بود، دنیایی با روشنی خردگرا، انضباطِ کاری، شجاعت و وظیفه در برابر سودجوییِ محض. ناوگان جدید کشتی‌های بزرگ بخار شرکت‌های بزرگ به نظر او شوم و ناجوانمردانه است، مانند ناخدا و افسران کشتی پاتنا[1] که لرد جیم را مجبور می‌کنند خود را لو دهد. هم‌چنین آنی که هنوز در رؤیای فضیلت کهن است، بدل به دون‌کیشوتی می‌شود یا به آن یکی قطب بشریت کنرادی کشیده می‌شود: بقایای انسانی ماموران تجاری بی‌هیچ ارزشی، دیوان‌سالاران مستعمراتی «در شن فرو رفته»، تمام دُرد انسانی اروپا که در مستعمرات ته‌نشین می‌شود و کنراد را دربرابر تاجر ـ ماجراجویان رمانتیک چون تام لینگارد[2] قرار می‌دهد.

در رمان *پیروزی* که در جزیره‌ی متروکی و در بازی قایم‌باشک وحشتناکی می‌گذرد، هِیست[3]، دون‌کیشوت بی‌دفاع، *دسپرادوس*‌های[4] وحشتناک و لنا[5] زن مبارزی را می‌یابیم که با بدی مبارزه می‌کند و در این راه کشته می‌شود، اما از نظر روحی بر نابه‌سامانی جهان چیره می‌شود. زیرا در این جو «میل به انحلال» که بر صفحات کنراد حاکم است، اعتماد به توانایی‌های انسان هرگز انکار نمی‌شود. کنراد هرچند با هرگونه سختگیری فلسفی فاصله دارد، پیشاپیش لحظه‌ی سرنوشت‌ساز تفکر بورژوایی را حس کرده بود که در آن نوعی افسارگسیختگی ناخردگرا و عرفانی رواج پیدا می‌کرد. کنراد دنیا را مانند چیزی تاریک و دشمن می‌دید اما نیروهای انسان و نظم اخلاقی و شجاعتش را دربرابر آن قرار می‌داد. دربرابر بهمن سیاه و نابه‌سامان که آماده بود بر سرش فروریزد و او را مدفون سازد و دربرابر درکی سرشار از راز و رمز و نومیدی از دنیا، انسان‌گرایی بی‌خدای کنراد مقاومت می‌کند و مثل مک وایر در میان توفان روی پاهایش خم می‌شود و خود را نگه می‌دارد او مرتجع بسیار سرسخت و متعصبی بود، اما امروزه درس او را

---

1. Patna 2. Tom Lingard 3. Heyst

۴. desperados: قانون‌شکن‌هایی که دیگر هیچ امیدی ندارند.م.

5. Lena

کسانی کاملاً فرا می‌گیرند که به توانایی‌های انسان اعتقاد دارند، آن‌هایی که اشرافیت خود را در کار می‌جویند، آن‌هایی که می‌دانند که «این اصل وفاداری» که بیش از هرچیز بدان پایبند بودند، نمی‌تواند تنها متعلق به گذشته باشد.

پاسترناک[1] و انقلاب

در نیمه‌ی نخست قرن بیست، رمان بزرگ روسیه قرن ۱۹ دیگربار همچون شبح پادشاهِ هملت به دیدارمان می‌آید. این همان شوری است که دکتر *ژیواگوی* بوریس پاسترناک[2] نزد ما، نخستین خوانندگانش ایجاد می‌کند. هیجانی ادبی، در وهله‌ی اول، پس از آن غیرسیاسی؛ اما واژه‌ی «ادبی» نیز چندان گویا نیست؛ چیزی میان خواننده و کتاب روی می‌دهد: با نگرانیِ سرشار از پرسش‌های جوانی بر خواندن حمله می‌بریم ـ دقیقاً ـ مثل زمانی که برای نخستین‌بار، آثار نویسندگان بزرگ روس را می‌خواندیم و به دنبال این یا آن نوع ادبی نبودیم، اما در جست‌وجوی گفتاری صریح و کلی درباره‌ی زندگی بودیم که قادر باشد جزء را در ارتباط مستقیم با کل قرار دهد، و آینده را در نمودی از گذشته درخود داشته باشد. پس به دیدار این رمان دوباره زنده شده می‌رویم، با امید آن‌که چیزی درباره‌ی آینده به ما بگوید، اما می‌دانیم سایه‌ی پدر هملت می‌خواهد در مسائل حال دخالت کند و در عین حال آن‌ها را به دورانی که هنوز زنده بود، به رویدادهای پیشین و گذشته ببرد. دیدار ما با دکتر *ژیواگو* باوجود منقلب کنندگی و پرشوری‌اش، با نارضایتی و عدم تفاهم همراه است. بالاخره کتابی است که می‌توان با آن صحبت کرد! اما گاهی درست میان گفت‌وگو، درمی‌یابیم که هرکدام از چیز مختلفی حرف می‌زنیم. بحث با پدران‌مان دشوار است.

حتا نظام‌هایی که شبح بزرگ برای ایجاد هیجان نزد ما، به‌کار می‌برد

---

1. Pasternak

۲. Felttrinelli، میلان، ۱۹۵۶.

متعلق به عصر خودش است. هنوز ده صفحه‌ای نخوانده‌ایم که شخصیتی درخصوص راز مرگ، سرانجامِ بشر و ذات مسیح بحث می‌کند. اما تعجب‌آورتر از همه، فضایی است که برای این گونه استدلال‌ها ایجاد شده و خواننده دوباره در مفهومی از ادبیات روس غوطه‌ور می‌شود که تماماً از پرسش‌های اعظمِ صریح ساخته شده که عادت کرده‌ایم در چند دهه‌ی اخیر کنارشان بگذاریم. از زمانی که داستایوسکی دیگر چهره‌ی مرکزی نیست بلکه یک outsider[1] عظیم می‌شود.

این حس اولیه دیرزمانی با ما نیست. به دیدارمان برگردیم، آن شبح به خوبی می‌تواند ارتفاعاتی را پیدا کند که بیش‌تر دوست داریم در آن بمانیم: ارتفاعات روایت عینی که امور، اشخاص و اشیاء در آن طنین می‌اندازد و از آن یک فلسفه با قطره‌چکان، با زحمت و از روی قضا و قدر به وسیله‌ی شخص خواننده بیرون می‌آید و این را به ماندن در ارتفاعات بحث روشنفکری در قالب رمان ترجیح می‌دهیم. البته علاقه و عشق فلسفی در سراسر کتاب بیرون می‌زند، اما عظمت دنیایی که در آن حرکت می‌کند، به اندازه‌ای است که می‌تواند بیش از این هم مقاومت کند. و هدف اصلی اندیشه‌ی پاسترناک ـ این است که نشان دهد طبیعت و تاریخ متعلق به دو نظام متفاوت نیست و دارای گونه‌ای پیوستگی‌ای است که وجودهای انسانی در آن غوطه‌ورند و با آن تبیین می‌شوند ـ به کمک روایت بهتر می‌تواند ابراز شود تا از طریق دیدگاه‌های نظری. بدین‌ترتیب افکار بزرگ با دمِ بشریتی بزرگ و طبیعتی بزرگ بدون استیلا یا نافرمانی شکل می‌گیرند؛ به‌طوری که مفهوم کتاب ـ مثل همیشه نزد راویان حقیقی ـ باید نه در مجموعه‌ی افکار بیان شده، که در مجموعه‌ی تصاویر و احساس‌ها، در طعم زندگی و در سکوت‌ها جست‌وجو شود. و تکثر ایدئولوژیک رمان، مباحثاتی که پیوسته اوج می‌گیرد و خاموش می‌شود، و به طبیعت و تاریخ، فرد و سیاست، دین و شعر می‌پردازد که گویی مباحثات قدیمی با دوستان از دست رفته است که به نسبت، سادگی سرسختانه‌ی بی‌ثباتی‌های شخصیت‌ها، گویی یک اتاق طنین می‌آفرینند، (تصویر زیبای پاسترناک را درباره انقلاب وام بگیریم) «مانند نفسی که مدّت بسیار طولانی حبس شده»

---

۱. غریبه، به انگلیسی در متن

به‌وجود می‌آید. پاسترناک در سراسر رمان خود آرزوی رمانی را دمیده است که دیگر وجود ندارد.

اما، به صورت متناقض‌گونه باید بگوییم که هیچ کتابی شوروی‌تر از *دکتر ژیواگو* نیست. کجا ممکن است چنین کتابی نوشته شود مگر در کشوری که دختران جوان هنوز گیسوان خود را می‌بافند؟ این جوانان اوایل قرن، یوری[1]، گوردون[2] و تونیا[3] که شورای سه نفره‌ای بر «پایه‌ی ستایش پاکی» تشکیل می‌دهند، همان چهره‌ی سرزنده و کهن کمسومول‌هایی[4] را ندارند که بارها در ماموریت‌های خود بدان‌ها برخورده‌ایم! در آن زمان، با مشاهده‌ی ذخیره‌ی انرژی مردم شوروی که فارغ از نگرانی سرگیجه‌آوری بود (شیوه‌هایی که در خلاء می‌چرخند، شور و هیجان اکتشاف، دلیل و حقیقت) که طی چهل سال اخیر وجدان بشری درگیر آن بوده (در فرهنگ، در هنر، در اخلاق و در آداب زندگی)، از خود می‌پرسیدیم که این تأمل دقیق و انحصاری درخصوص نویسندگان کلاسیک‌شان، در رویارویی با درسی جدید از وقایعِ بیش از پیش محکم، رسمی و تاریخی، چه ثمری خواهد داشت. این کتاب پاسترناک یک جواب اولیه است. این، جواب مرد جوانی نیست که تصورش را می‌کردیم، اما جواب پیرمردی ادیب است که شاید از این جهت که به ما سمت و سویی غیرمترقبه در مسیری درونی را می‌نماید که در سکوتی طولانی پخته شده تا پرمعناتر باشد. آخرین بازمانده‌ی شعر پیشتاز[5] غربی سال‌های بیست در دوران «رفع ممنوعیت‌ها» (ذوب یخ‌ها) گردونه‌ای از آتش‌بازی رسمی که مدت‌ها ذخیره شده بود، به راه نینداخت. او نیز که از چند سال پیش گفت‌گوی خود را با جریان پیشتاز بین‌المللی که زمینه‌ی طبیعی شعرش را تشکیل می‌داد، قطع کرده بود، این سال‌ها را به تفکر دوباره درخصوص نویسندگان کلاسیک قرن نوزدهمی که در آن زاده شده بود پرداخت و نگاهش را بر تولستویِ بی‌همتا خیره کرد. اما او تولستوی را به روشی کاملاً متفاوت از زیبایی‌شناسی رسمی خواند که آن را به سادگی نمونه‌ای قانونی معرفی می‌کرد. هم‌چنین، طبقِ برداشت رسمی، تجربه‌ی شخصی آن سال‌های خود را در آن نخوانده است. از این مطالعه نه تنها کتابی بیرون

---

1. Iouri　2. Gordon　3. Tonia　4. Komsomols
5. avant.garde

آمد با قطب‌های متضاد قرن نوزدهم‌گرایی آمیخته با «رئالیسم سوسیالیست» بلکه متأسفانه اثری بیرون آمد که دیدی تلخ و منفی نسبت به انسان‌گرایی سوسیالیستی دارد. آیا باید بگوییم که انتخاب‌های سبکی تصادفی نیستند؟ که اگر پاسترناکِ پیشتاز در مسأله‌ی انقلابی حرکت می‌کند، پاسترناکِ «تولستویی» تنها می‌تواند به سوی غم غربت گذشته‌ی پیش از انقلاب برگردد؟ این هم قضاوتی یک طرفه است. *دکتر ژیواگو* کتابی قرن نوزدهی که امروزه نوشته شده، همان‌گونه که کتابی از غم غربت پیش از انقلاب هست و نیست.

پاسترناک خود را از سال‌های پرلهیب پیشتاز روس و شوروی، کشش به سمت آینده و سؤالی پرشور درباره‌ی تاریخ درحال ساخته شدن به‌در برد؛ و کتابی نوشت تا مانند میوه‌ی دیررس یک سنت خاتمه یافته و از طریق راه‌های منزوی که خاص خودش است، معاصر بزرگ‌ترین ادبیات جدید اروپا می‌شود و تأییدی ضمنی است بر دلیل‌های این ادبیات.

فکر می‌کنم که امروزه رمانی که «مثل قرن نوزدهم» ساخته شده باشد و داستان چندین ساله را با توصیف مفصل اجتماع دربربگیرد، قطعاً به دیدگاهی غربت‌زده و محافظه‌کار می‌انجامد. این یکی از چند دلیلی است که با لوکاچ[1] موافق نیستم؛ تئوری «دیدگاه‌ها»ی او می‌تواند علیه نوع ادبی‌ای (ژانر) باشد که او بر همه ترجیح می‌داد. تصور نمی‌کنم تصادفی باشد اگر دوران ما، عصر داستان، رمان کوتاه و خود زندگی‌نامه‌نویسی باشد: در روزگار ما نثرروایی واقعاً مدرن، تنها می‌تواند بار بوطیقایی خود را بر زمانی (هر زمانی) که در آن زندگی می‌کنیم ببرد و به آن ارزشی بدهد که گویی قطعی و بی‌نهایت پرمعناست؛ پس باید این نثر به زمان «حال» باشد، ماجرایی را عرضه کند که تماماً با یگانگی زمان و عمل مثل تراژدی یونانی، دربرابر چشمان‌مان بگذرد. و آن کس که برعکس می‌خواهد رمان «یک عصر» را بنویسد، اگر فن بلاغت ننویسد، سرانجام نقطه‌ی ثقل کشش بوطیقایی را در «قبل»[2] خواهد گذاشت. همان‌گونه که پاسترناک انجام داد،

---

1. Lukács

۲. در قرن نوزدهم، اگر با دقت بنگریم، اغلب غم غربت گذشته بود که در رمان‌های بزرگ نمود پیدا می‌کرد، اما غم غربتی بود با بار انتقادی ـ انقلابی دربرابر حال، همان‌گونه که مارکس و لنین به خوبی آن را به ترتیب درمورد بالزاک و تولستوی نشان دادند.

اما نه به طور کامل: موضع او در برابر تاریخ به‌سادگی در تعریف‌های ساده نمی‌گنجد؛ و رمان او رمانی «به سبک قدیم» نیست.

از نظر فنی، گنجاندن *دکتر ژیواگو* «قبل» از انحلال رمان در قرن نوزدهم بی‌معناست. راه‌های این انحلال دوتاست و در کتاب پاسترناک هردو حاضرند. اول: قطعه‌قطعه کردن عینیت واقع‌گرا در فوریت حواس یا در غبار نامملوس حافظه؛ دوم: عینی کردن فن دسیسه که به‌خودی‌خود به‌مثابه‌ی خطوطِ درهم پیچیده‌ی هندسی است که به پارودی (نقیضه)، به بازی رمان با ساخت «رمانی» می‌انجامد. پاسترناک این بازی رمانی را تا آخرین حد به پیش می‌برد: او تار و پودی از برخوردهای پیوسته درسراسر روسیه و سیبری می‌تند که در آن پانزده‌تایی شخصیت مدام برحسب تصادف به‌یکدیگر برخورد می‌کنند، گویی هیچ‌کس جز آن‌ها نیست، مثل شهسواران شارلمانی[1] در جغرافیای انتزاعی شعرهای شهسواری. آیا این سرگرمی نویسنده است؟ در آغاز، هدف بیش از این بود: می‌خواست شبکه‌ی سرنوشت‌هایی را بیان کند که بدون اطلاع از ما، به یکدیگر وصل‌مان می‌کند، ریز شدن تاریخ در یک رابطه‌ی درونی متراکم تاریخ‌های بشری. «همه آن‌جا بودند، باهم، در کنار هم؛ بعضی یکدیگر را بازشناختند، برخی هرگز همدیگر را نشناختند؛ بعضی راه‌های سرنوشت برای همیشه پنهان ماندند، برخی برای نمایان ساختن خود، می‌بایست منتظر موقعیت تازه‌ای، برخورد جدیدی می‌شدند.» اما هیجان این کشف طولانی نبود: و سرانجام استمرار برخوردها شاهدی بود بر آگاهی استفاده قراردادی از شکل رمانی.

باتوجه به این قرارداد و پس از برقراری معماری کلی، پاسترناک با آزادی کامل در نگارش کتاب پیش رفت. بعضی قسمت‌ها را کاملاً ترسیم کرد و برای برخی دیگر تنها خطوط اصلی را می‌کشید. از روایت دقیق روز و ماه، با تغییر ناگهانی شتاب، به عبور از سالیان درطی چند خط می‌رسد: مانند بخش اختتامیه که در بیست صفحه بسیار سخت و متراکم دوران «تصفیه‌ها» و جنگ جهانی دوم را از برابر چشمان‌مان می‌گذراند. به همین صورت بعضی شخصیت‌ها مرتب می‌لغزند و هیچ قصد شناساندن عمیق

---

1. Charlemagne

آن‌ها را ندارد: از آن جمله حتا همسر ژیواگو، تونیا. درمجموع نوعی روایت «امپرسیونیست» است. برای روان‌شناسی هم وضع به همین شکل است: پاسترناک از توجیه دقیق رفتار شخصیت‌هایش منزجر است. مثلاً به چه علت زندگی زناشویی به‌هنجار لارا و آنتیپوف[1] زمانی خدشه‌دار می‌شود و برای او، راهی جز رفتن به جبهه نمی‌ماند؟ پاسترناک چیزهای زیادی می‌گوید اما هیچ‌کدام نه کافی است و نه لازم: آن‌چه مهم است، تأثیر کلی ناشی از تضاد دو شخصیت است. روان‌شناسی، شخصیت و موقعیت برای او جالب نیست بلکه چیزی کلی‌تر و مستقیم: *زندگی*. نثر پاسترناک امتداد شعر منظوم اوست.

بین شعر پاسترناک و *دکتر ژیواگو*، یگانگی تنگاتنگ هسته‌ی اسطوره‌ای بنیادین است: حرکت طبیعت که حاوی شکل خاص خود اوست و آن را به هر حادثه‌ای می‌دهد، چه عمل باشد چه احساس انسانی، شتابی حماسی است در توصیف بوران‌ها و باران‌های سیل‌آسا و ذوب برف‌ها. رمان بسط منطقی همین شتاب است: شاعر می‌کوشد در گفتاری یگانه، طبیعت و تاریخ خصوصی و عمومی بشر را قرار دهد تا به تعریف کلی از زندگی برسد: عطر زیزفون‌ها و همهمه‌ی جماعت انقلابی درحالی‌که قطار ژیواگو در سال ۱۹۱۷ به سمت مسکو حرکت می‌کند (قسمت پنجم، فصل ۱۳). طبیعت دیگر صورت رمانتیک نمادهای درونی شاعر و واژگان ذهنیت نیست، چیزی است که قبل، بعد و همه‌جا هست، چیزی است که انسان یارای تغییرِ آن را ندارد و فقط می‌تواند بکوشد با علم و شعر آن را بفهمد و به آن برسد.[2] پاسترناک مجادله‌ی تولستوی را در خصوص تاریخ ادامه می‌دهد (تولستوی اندیشه‌ی خود را تا به آخر نرسانده بود...»): مردان بزرگ نیستند که تاریخ را می‌سازند، البته مردان کوچک هم نیستند؛ تاریخ مانند سلطنت گیاهی تکان می‌خورد، مثل جنگل که در بهار تغییر می‌کند[3]. از

---

1. Antipov

۲. لازم است این تسلیم انسان به طبیعت راکه طی سال‌های اخیر بیان شده (که دیگر به صورت «دیگری» دریافت نمی‌شود) مطالعه و تبیین کرد: از شعر دیلان توماس Dylan Thomas تا نقاشی‌های «غیرمتعارف».

۳. در این‌جا به نظرم واژه «تاریخ» کاربردی دوگانه دارد: تاریخ آمیخته با طبیعت و تاریخ به عنوان قلمرو فرد که عیسی مسیح پایه گذار آن بوده. «مسیحیت» پاسترناک ـ که بیش‌تر از طریق کلماتِ قصار عمو نیکلای نیکلایویچ Nikolaï Nikolaïévich و شاگردش گوردون بیان می‌شود ـ هیچ ربطی با باور

این‌جاست که دو وجه بنیادین برداشت پاسترناک منبعث می‌شود: نخست مفهوم قداست تاریخ که به مثابه تحولی پرجلال و شکوه و ماوراءطبیعی انسان دیده شده است که حتا به لحاظ تراژیک نیز پرشور است؛ دوم عدم اعتماد ضمنی به فعل انسان‌ها در ساختن سرنوشت خود، در دگرگونی آگاهانه‌ی طبیعت و جامعه؛ تجربه‌ی ژیواگو که به‌طور اخص در پی تکامل درونی است به کشف و شهود می‌انجامد.

برای ما ــ نوادگان مستقیم یا غیرمستقیم هگل[1] ــ که تاریخ و ارتباط انسان با جهان را طور دیگری، اگر نگوییم کاملاً مغایر، می‌بینیم، تائید صفحات «ایدئولوژیک» پاسترناک دشوار است. اما صفحات روایی که ملهم از دیدگان پرشور تاریخ طبیعت است (به‌ویژه در نیمه نخست کتاب) این‌کشش به سوی آینده را الغا می‌کند که در آن همین حالت خود را بازمی‌یابیم.

لحظه‌ی اسطوره‌ای پاسترناک، زمان انقلاب ۱۹۰۵ است. شعرهایی که در دوره‌ی «متعهد» خود در سال‌های ۱۹۲۷ ـ ۱۹۲۵ سروده بود، این دوره را ستوده بود[2] و دکتر *ژیواگو* از همین‌جا شروع می‌شود. زمانی است که مردم روسیه و روشنفکران ظرفیت‌های بالقوه و امیدهای گوناگونی درخود دارند؛ سیاست، اخلاق و شعر، حرکتی بی‌نظم اما یکسان دارند. لارا فکر می‌کرد: پسرها تیراندازی می‌کنند.» منظور او تنها نیکا[3] و پاشا[4] نبود، بلکه به همه‌ی آن‌هایی فکر می‌کرد که در شهر تیراندازی می‌کردند. او فکر می‌کرد: «پسران خوب و درستکار»، «آن‌ها خوبند و به همین خاطر تیراندازی می‌کنند» انقلاب ۱۹۰۵ برای پاسترناک تمام اسطوره‌های جوانی و تمام نقاط شروع یک فرهنگ را دربردارد؛ قله‌ای است که از فراز آن نگاه خود را بر منظره‌ی حادثه دیده‌ی نیمه قرن ما می‌گرداند، و آن را به صورت

دینی سرسختانه‌ی داستایوسکی ندارد، اما بیش‌تر در فضای خواندن نمادین و زیبایی‌شناختی و برداشت مبنی بر جدا دانستن حیات از روح درخصوص انجیل دارد، شبیه اعتقاد ژید (با این تفاوت که در این‌جا بر ایمان انسانی عمیق‌تری تأکید دارد.)

1. Hegel

۲. شعرهای سال ۱۹۰۵ و *ستوان اشمیت* توسط آ.م ریپلینو A.M Ripellino درکتاب *بوریس پاسترناک*، شعر انتشارات Einaudi، تورینو ۱۹۵۷ ترجمه شده. در فرانسه *سال ۱۹۰۵* از زبان روسی ترجمه شده و پیش درآمد آن بررسی است به قلم بنژامین گوریلی Benjamin Goriely، پاریس دبرس Debresse.

3. Nika   4. Pacha

مناظر و مرایا می‌بیند، یعنی واضح و همراه با جزئیات در شیب‌های نزدیک و هرچه بیش‌تر به سمت افق امروز دور می‌شود، و با کوچک‌تر شدن و با گذاشتن چند نشانه‌ی سطحی، درمهِ محو می‌شود.

انقلاب، زمان اسطوره‌ی حقیقی شاعرانه‌ی پاسترناک است: طبیعت و تاریخ یکی می‌شوند. از این جهت، بطن رمان، جایی که به اوج شاعرانه و مفهومی خود می‌رسد، بخش پنجم، روزهای انقلاب ۱۹۱۷ به گونه‌ای که در ملیوزئیف[1]، شهر کوچک مهمان‌نواز پشت جبهه دیده می‌شود:

> دیروز تظاهرات شب را تماشا می‌کردم. صحنه‌ای حیرت‌انگیز. روسیه، مامک ما بیدار شده، دیگر قرار ندارد، بی‌خستگی در رفت و آمد است، بی‌خستگی حرف، حرف می‌زند. و تنها آدم‌ها نیستند. ستاره‌ها، درخت‌ها دور هم جمع شده‌اند و گپ می‌زنند، گل‌های شب فلسفه می‌بافند و خانه‌های سنگی تظاهرات می‌کنند

در ملیوزئیف، ژیواگو را می‌بینیم که در زمانی معلق و نیکبخت زندگی می‌کند، بین شور زندگی انقلابی و عشق به لارا که به زحمت طرحش زده شده. پاسترناک این حالت را در صفحه‌ی زیبایی با توصیف صداها و عطرهای شبانه بیان می‌کند، جایی که طبیعت و همهمه‌ی مردم درمیان خانه‌های آسی‌ترتزا[2] درهم می‌آمیزند و روایت، بی‌نیاز از داستان پیش می‌رود، و تنها از روابط بین داده‌های وجود، تشکیل شده، مثل داستان *استپ* چخوف، نمونه‌ی روایت بخش بزرگی از نثر روایی مدرن.

اما منظور پاسترناک از «انقلاب» چیست؟ ایدئولوژی سیاسی رمان به‌طور تمام و کمال در تعریف سوسیالیسم به‌عنوان قلمرو خلوص نهفته است که نویسنده از زبان قهرمانش در بهار ۱۷ بیان می‌کند:

> هر انسانی به زندگی بازگشته است، تولدی تازه، همه تغییر کرده‌اند، برگشته‌اند. می‌توان باور کرد که هرکس دو انقلاب

1. Meliouzéiev 2. Aci Trezza

دیده: انقلاب خودش که فردی است و انقلاب همگان. تصور می‌کنم سوسیالیسم دریایی است که به سان جویبارها تمام این انقلاب‌های خاص و شخصی باید در آن بریزد، اقیانوسی از زندگی، از استقلال، اقیانوسی از زندگی، بله، از این زندگی که بر تابلوها می‌بینیم، زندگی نبوغ‌آمیز، زندگی غنی، خلاق. اکنون انسان‌ها تصمیم گرفته‌اند آن را حس کنند اما نه در کتاب‌ها، که در خود، نه در ذهنیت که در عمل.

به زبان سیاست باید گفت: یک ایدئولوژی «خودبه‌خودی» است و به خوبی نومیدی‌های آتی را درک می‌کنیم. اما چه اهمیتی دارد، اگر این کلمات (و کلماتی ـ به راستی زیادی ادبی ـ که ژیواگو با آن‌ها برای به قدرت رسیدن بولشویک‌ها در اکتبر کف می‌زند) بعدها به دفعات طی رمان تکذیب می‌شود: نقش مثبت آن همیشه آرمان، آن جامعه‌ی پاک و راستینی باقی می‌ماند که در بهار انقلاب به اجمال رخ می‌نماید، حتا وقتی نمود واقعیت بیش از پیش خصلت منفی آن را بارز می‌کند.

به نظر من، انتقادهای پاسترناک نسبت به کمونیسم شوروی در دو جهت عمده قرار می‌گیرند: ضد توحش، ضد بی‌رحمی افسارگسیخته‌ی ناشی از جنگ داخلی (دراین‌باره از این پس صحبت می‌شود. زیرا در رمان بسیار برجسته می‌شود) و علیه انتزاع تئوری و دیوان‌سالاری که آرمان‌های انقلابی در آن خشک می‌شود. پاسترناک این دومین روی مجادله را ـ آن که برای ما جالب‌تر است ـ در شخصیت‌ها، وضعیت‌ها و تصاویر، عینی[1] نکرده است، بلکه تنها گاه‌گاه در اظهارنظرها این کار را می‌کند. با این حال هرگز نمی‌توان شک کرد که واژه‌ی صریح یا ضمنیِ منفی است. ژیواگو پس از آن‌که ناخواسته چندسالی را در میان پارتیزان‌ها

۱. در حقیقت هرگز نمی‌توان کمونیست‌ها را به خوبی از روبه‌رو دید. لی‌وری Liveri فرمانده‌ی معتاد به کوکائین پارتیزان‌ها، شخصیت موفقی نیست. از آنتیپوف پدر و تیودزین زیاد صحبت می‌شود. آن‌ها کارگران پیری‌اند که بدل به رهبران شوروی می‌شوند اما نمی‌دانیم آن‌ها چه گونه‌اند، به چه فکر می‌کنند و به چه علت ـ این کارگران درستکار انقلابی که در آغاز کتاب دیدیم ـ بدل به اصطلاح لولوهای دیوان‌سالار شده‌اند. و برادر یوری، اوگراف ژیواگو که ظاهراً کمونیستی متنفذ است، خداوندی که گه‌گاه از آسمان قدرت اسرارآمیز خود پایین می‌آید کیست؟ چه می‌کند؟ چه فکر می‌کند؟ چه معنایی دارد؟ در گالری شخصیت‌های فراوان پاسترناک قاب‌های خالی هم به نمایش گذاشته شده.

سپری کرد به شهر کوچک اورال باز می‌گردد و دیوارها را می‌بیند که با اعلامیه پوشیده شده است.

> این نوشته‌ها چه بود؟ تاریخ این عنوان‌ها چه زمانی است؟ آیا یک سال دارند، پیچ و خم او را سرشار از شور کرده بود. این شورِ بی‌احتیاط، آیا اکنون باید تمامی زندگی بهای آن را بپردازد و از همه‌چیز چشم بپوشد مگر شنیدن این فریادهای جنون‌آمیز و این خواسته‌های تغییرناپذیر طی سال‌ها، بیش از پیش غیرواقعی، نامفهوم و اِعمال نشدنی؟

فراموش نکنیم که شور انقلابی ۱۹۱۷ پیش از این، از زمان اعتراض به دوره‌ی انتزاعی یعنی جنگ جهانی اول وجود داشت:

> جنگ یک ایست مصنوعی زندگی بود، گویی می‌توان به حیات مهلت داد، عجب دیوانگی‌ای! انقلاب خارج از اختیار ما بیرون جهید، مثل آهی که مدت طولانی در سینه حبس شده بود.

(ما تصور می‌کنیم که به سادگی بتوان در این نوشته‌های بعد از جنگ دوم به‌راحتی مشاهده کرد که پاسترناک بر نقاط حساس بسیار نزدیک‌تری تأکید می‌کرد.)

عطش واقعیت، عطش «زندگی» بر علیه حاکمیت انتزاع، سراسر کتاب را دربرمی‌گیرد؛ این عطش واقعیت باعث استقبال از جنگ جهانی دوم می‌شود، «واقعیت صحنه‌های مشمئزکننده‌اش و خطری که برای‌مان ایجاد می‌کرد. مرگی که با آنِ تهدیدمان می‌کرد» مانند «ثروتی که نزد سیطره‌ی غیرانسانی تخیل به ودیعه بود.» در فصل پایانی که دقیقاً در زمان جنگ جریان دارد، دکتر *ژیواگو* ـ از رمانِ غریبی، که بدان بدل شده بود ـ دوباره شروع به تپیدن شور مشارکتی می‌کند که در آغاز از آن سرشار بود. جامعه‌ی شوروی در جنگ حقیقت خود را بازمی‌یابد، سنت و انقلاب باز می‌گردند و همراهِ یکدیگر خود را نشان می‌دهند[1]

---

۱. در صفحاتِ مربوط به جنگ جهانی دوم است که به صورت غیرمستقیم و میان‌بر تنها «قهرمان

رمان پاسترناک این توفیق را دارد که در مسیر پرتاب خود، نهضت مقاومت را بیاورد، یعنی دوران (که برای نسل‌های جوان تمام اروپا برابر با سال ۱۹۰۵ است) همسالان ژیواگو: چهارراهی که همه‌ی راه‌ها در آن جدا می‌شوند. باید توجه داشت که در اتحاد شوروی نیز این دوران هم‌چنان ارزش یک «اسطوره»ی فعال، تصویر ملتی واقعی در تضاد با ملتی رسمی را حفظ می‌کند. وحدت شوروی‌ها در جنگ که کتاب پاسترناک[1] با آن تمام می‌شود، واقعیتی نیز هست که نویسندگان جوان‌تر شوروی از آن‌جا آغاز می‌کنند، خود را وابسته بدان معرفی می‌کنند و آن را دربرابر طرح انتزاعی ایدئولوژیک قرار می‌دهند، گویی می‌خواستند وجود سوسیالیسمی را تأیید کنند که از این پس متعلق «به همگان»[2] است.

با این همه، میل به وحدت و یک حرکت خودبه‌خودی واقعی تنها ارتباطی است که تا این‌جا می‌توانیم بین درک پاسترناک پیر و نسل‌های جوان‌تر مشاهده کنیم. تصویر یک سوسیالیسم از آن «همگان» تنها می‌تواند با اعتماد به نیروهای جدیدی که انقلاب بیدار کرده و رشد داده، ایجاد شود. و این درست همان چیزی است که پاسترناک انکار می‌کند. او ثابت و اعلام می‌کند که به مردم اعتقادی ندارد. برداشت او از واقعیت، درسراسر کتاب بیش از پیش به‌صورت آرمانی اخلاقی و شاعرانه‌ی فردگرایی خصوصی، خانوادگی و روابط انسان با خویشتن و با محتوای آتی از حلقه‌ی

مثبت» کمونیست کتاب: یک زن، ظاهر می‌شود و او (اشاره‌ی سریعی به ما فهمانده بود) دختر کشیش است. هنوز دخترбچه‌ای بیش نبود و همچنان‌که پدرش در زندان بود برای پاک کردن ننگ او «پیرو پر از شور کودکانه‌ی آن‌چه به نظرش در کمونیسم غیرقابل بحث بود، شد». پس از شروع جنگ، با چتر نجات به پشت خطوط نازی‌ها می‌رود و اعمال قهرمانانه‌ی پارتیزانی می‌کند و سرانجام به دار آویخته می‌شود. «می‌گویند کلیسا او را از جمله‌ی قدیسان قرار داده است.» آیا پاسترناک می‌خواهد بگوید در روح از خودگذشتگی کمونیست‌ها، ایمان مذهبی کهن روسی زنده است؟ این تطابق دو رفتار جدید نیست که برای ما، هواداران یک کمونیسم کاملاً عاری از قداست، همیشه ناخوشایند بوده. اما فضای داستان کریستینا اورلتسووا Khristina Orletsova که در چند جمله خلاصه شده، بلافاصله در حافظه‌ی ما به فضای ـ یکسان از نظر رفتار انسانی باوجود در درون اعتقادها و آرمان‌های متفاوت همزیستی دارند ـ نامه‌های محکومین به مرگ نهضت مقاومت ایتالیایی و اروپایی متصل می‌شود.

۱. در فصل آخر صفحه‌ای نیز وجود دارد که درمورد عصر ما باشیپوری از خوشبینی همراه است، اما کمی احمقانه آن‌جا وصله شده گویی پاسترناک آن را ننوشته یا نویسنده عمداً می‌خواسته نشان دهد که آن‌را «با دست چپ» نوشته است.

۲. ر. ک به مقاله‌ی من (ایتالو کالوینو) درباره‌ی در شهر زادگاه، ویکتور نکراسوف Victor Nekrassov در Notiziario Einaudi، سال پنجم، ۱-۲، ژانویه ـ فوریه ۱۹۵۶.

وابستگی‌ها (و، بعدها، روابط کائناتی، با «زندگی»). هرگز نمی‌توان خود را در طبقه‌هایی بازشناخت که با آگاهی و وجدان به وجود می‌آید و حتا از خطاها و از زیاده‌روی‌های‌شان هم به عنوان نخستین نشانه‌های رستگاری خودمختار، به عنوان نشانه‌های ـ همیشه حامل آینده ـ زندگی در مقابل انتزاع، استقبال می‌شود. پاسترناک تعلق و ترحم خود را نسبت به دنیای روشنفکران و بورژوازی محدود می‌کند (پاشا آنتیپوف هم که پسر کارگر است درس خوانده و روشنفکر است) و سایرین سیاهی لشکر یا طرحی بیش نیستند.

زبان رمان این مساله را ثابت می‌کند؛ تمامی شخصیت‌های پرولتر به یک صورت صحبت می‌کنند و آن روش عامیانه، کودکانه و بی‌سر و ته موژیک‌هاست[1] در نزد رمان‌نویسان کلاسیک روس. در *دکتر ژیواگو* مضمونی مرتب تکرار می‌شود و آن ضد ایدئولوژی بودن پرولتاریاست و دوگانگی موضع‌گیری‌هایش که در آن تفاله‌های بسیار گوناگون اخلاق سنتی و پیشداوری‌ها در مسیر تاریخ به روی هم انباشته می‌شوند و هرگز کاملاً تاریخ را دربرنمی‌گیرند. این مضمون به پاسترناک امکان ترسیم چند چهره‌ی بسیار زیبا را می‌دهد (مادر پیر تی‌ورزین[2]، هنگام اعتراض علیه هزینه‌ی سواره نظام تزار و در عین حال علیه پسر انقلابی خود، یا اوستینای[3] آشپز که دربرابر کمیسر دولتِ کِرنسکی[4] از حقیقت معجزه‌ی کر و لال (مربوط به مسیح) دفاع می‌کند) و به سیاه‌ترین ظهور شخصیت در کتاب می‌انجامد: زن جادوگر پارتیزان. اما به فضای دیگری می‌رسیم؛ هرچه بهمن جنگ داخلی بزرگ‌تر می‌شود، صدای خشن پرولتاریایی بلند و بلندتر به گوش می‌رسد و نامی یک‌وجهی به خود می‌گیرد: توحش.

توحش مرتبط با زندگی امروز ما، مضمون مهم ادبیات معاصر است که در روایت‌هایش خون تمام کشتارهای نیمه‌ی اول قرن جاری است، که سبک آن در جست‌جوی ارتباط مستقیم نقش‌های کنده شده بر دیواره‌ی غارهاست، که اخلاقش می‌خواهد بشریت را از ورای وقاحت، شقاوت یا شکنجه بازیابد. به نظر ما طبیعی است که پاسترناک را در ادبیاتی جای دهیم

---

۱. موژیک: رعیت‌های روسیه. م.

2. Tiversine 3. Oustinia 4. Kerenski

که در حقیقت نویسندگان شوروی جنگ داخلی از شولوخوف[1] تا فادایف[2] در نخستین دوره، بدان تعلق دارند. اما همچنان که خشونت در بخش بزرگی از ادبیات معاصر پذیرفته شده، همچنان که خشونت واژه‌ای است که باید از آن گذشت تا به صورت شاعرانه از آن عدول کرد، آن را تعریف کرد و خود را از آن پاک ساخت (شولوخوف می‌کوشد آن را توجیه و تکریم کند، همینگوی با آن به عنوان سکوی آزمایش مردانه برخورد می‌کند، مالرو آن را با اسلوب زیبایی‌شناختی تطبیق می‌دهد، فالکنر[3] تقدیسش می‌کند، کامو آن را تهی می‌کند)، پاسترناک دربرابر خشونت ابرازِ خستگی می‌کند. آیا می‌توانیم او را به عنوان شاعری ضد خشونت بشناسیم آن شاعری که قرن ما هنوز به خود ندیده بود؟ نه نمی‌گویم پاسترناک شعر امتناع خود را می‌سراید: او با تلخی و خستگی کسی که مدت طولانی مجبور به مشاهده‌ی خشونت بود، آن را ثبت می‌کند، کسی که قادر به بیان شقاوت‌هایی نیست که بر شقاوت‌ها افزوده می‌شوند و هربار مخالفت برائت خود را از آن ثبت می‌کند[4].

---

1. Cholokhov 2. Fadeev 3. Faulkner

۴. این ترس و اضطراب از خشونت جنگ داخلی کتاب *قبل از آن‌که خروس بخواند* چزاره پاوزه را به یادمان می‌آورد. دومین داستان «خانه‌ای بر فراز تپه» پس از چاپ کتاب در ۱۹۴۸، ظاهراً لحن انصراف‌آمیز داشت، حال آن‌که امروز با بازخوانی آن فکر می‌کنیم پاوزه با این متن در راه وجدانی اخلاقی که وارد تاریخ شده، از دیگران فراتر رفته و دقیقاً در زمینه‌ای که تقریباً همیشه حیطه‌ی آن‌هایی بوده که برداشتی عرفانی و ماوراطبیعی از جهان داشته‌اند. نزد پاوزه همین شفقت نومیدانه را نسبت به خون ریخته شده، حتا خون دشمنان که بی‌دلیل کشته شده‌اند، بازمی‌یابیم؛ اما همان‌گونه که شفقت پاسترناک آخرین تجسم سنت روسی ارتباطی عرفانی با همنوع است، شفقت پاوزه آخرین تجسم سنت انسان‌گرا (اومانیست به معنای رنسانسی کلمه است.م.) و استوئیک Stoïque (رواقی) است که بخش بزرگی از تمدن غرب را متأثر کرده است. طبیعت و تاریخ را نیز نزد پاوزه باز می‌یابیم، اما معکوس: طبیعت جبههٔ اولین کشف‌های دوران کودکی است، زمان کامل، بیرون از تاریخ، «اسطوره»؛ تاریخ جنگ است که «هرگز تمام نمی‌شود» که «باید آن‌چنان به دندان‌مان بگیرد تا خون جاری شود». کورادوی (Corrado) پاوزه، همانند ژیواگو، روشنفکری است که نمی‌خواهد دربرابر مسؤولیت‌های تاریخ بگریزد: او روی تپه زندگی می‌کند زیرا آن همیشه تپه‌ی خود او بود و فکر می‌کند جنگ به او مربوط نمی‌شود. اما جنگ این طبیعت را با حضور دیگر و تاریخ پر می‌کند: پناهندگان، پارتیزان‌ها. طبیعت هم هرجاکه چشم می‌اندازد تاریخ است و خون: فرارش توهمی بیش نیست. او درمی‌یابد که زندگی پیشین‌اش هم تاریخ بوده با مسؤولیت‌ها و خطاهایش: «هر مردی که در جنگ کشته می‌شود، شبیه آنی است که می‌ماند و از او حساب پس می‌گیرد.» مشارکت فعال انسان در تاریخ حاصل نیاز به جهت دادن به راه خونین انسان‌هاست. «پس از آن‌که خونش ریخته شد، باید آرامَش کرد.» تعهد تاریخی و مدنی حقیقی انسان در همین «آرامش» است، در همین «حساب پس دادن». نمی‌توان خود را بیرون تاریخ نگه‌داشت، نمی‌توان از این حقیقت سرباز زد که هر کاری می‌توانیم بکنیم تا ردی منطقی و

مساله این است، اگر تا این‌جا دیدیم که در *دکتر ژیواگو* اقامت طولانی و اجباری در بین پارتیزان‌ها، نه تنها اندیشه‌ی نویسنده را درباره واقعیت بلکه اندیشه ما را نیز نشان داده شده، اما کتاب، به جای گسترش حال و هوای حماسی، از دیدگاه ژیواگو ـ پاسترناک فشرده می‌شود و از کشش شاعرانه‌اش کاسته می‌شود. می‌توان گفت که تا سفر زیبای از مسکو تا اورال، پاسترناک می‌خواسته تمام خیر و شر جهان را تمام کند، می‌خواسته دلایل تمام طرف‌های درگیر را نشان دهد؛ اما از آن به بعد دیدگاهش یک سویه می‌شود، تنها داده‌ها و قضاوت‌های منفی را بدان می‌افزاید، رشته‌ای از خشونت‌ها و وحشی‌گری‌ها. موضع‌گیری شدید جانبدارانه‌ی خوانندگان ضرورتاً با مواضع‌گیری شدید نویسنده مطابقت می‌یابد: دیگر نمی‌توانیم قضاوت زیبایی‌شناسانه‌ی خود را از قضاوت تاریخی و سیاسی جدا کنیم.

شاید پاسترناک دقیقاً همین را می‌خواسته: باز کردن دوباره‌ی مسائلی که مایلیم فیصله یافته‌شان بدانیم: می‌گویم خشونت انقلابی توده‌های جنگ داخلی را به عنوان ضرورت پذیرفته بودیم اما مدیریت دیوان‌سالاری جامعه و عطر و بوی ایدئولوژی را به عنوان ضرورت نپذیرفته بودیم. پاسترناک گفتار را به خشونت انقلابی باز می‌گرداند و مسؤولیت تحجر دیوان‌سالاری و ایدئولوژیک را که در پی‌داشت، به عهده‌ی آن می‌گذارد. دربرابر تحلیل‌های رایج استالینیسم که تقریباً همگی از مواضع تروتسکیست‌ها و هواداران بوخارین نشأت می‌گیرد، یعنی از اضمحلال نظام صحبت می‌کند، پاسترناک از جهان عرفانی ـ انسان‌گرای فرهنگ روسیه‌ی پیش از انقلاب[1] شروع می‌کند تا به محکوم کردن نه فقط مارکسیسم و خشونت انقلابی، بلکه سیاست به‌مثابه‌ی سکوی آزمایش اصلی ارزش‌های انسان معاصر برسد. او درمجموع به رد همه چیز، نزدیک به پذیرش، می‌رسد پس قداست تاریخ و طبیعت بر همه چیز مسلط است و به قدرت رسیدن توحش (با

انسانی در جهان باقی بگذاریم، و همان اندازه که جهان خود را بی‌معنا و درنده بنمایاند، باید بیش‌تر بکوشیم.

۱. نیاز به یک تحلیل شاخه‌های فرهنگی پاسترناک و استمرار یک گفتار ـ یا شاید چندین گفتار ـ در باب فرهنگ روس، به هرحال وجود دارد و ما منتظر کار کارشناسان امر هستیم.

وجود امساک‌های امکانات سبکی پاسترناک) با هاله‌ی هزاره‌گرایی[۱] تقدیس می‌شود.

در بخش پایانی، تونیای رختشوی داستان خود را تعریف می‌کند (آخرین ضربه‌ی تئاتری درخور رمان - پاورقی به شکل ایجاز: او دختر نامشروع یوری ژیواگو و لاراست که برادر یوری، ژنرال اوگراف ژیواگو در میدان‌های نبرد در جست‌جوی او است). سبک بسیار بدوی و ابتدایی است، تاحدی که در نهایت موازی بخش اعظمی از نثر روایی امریکایی می‌شود؛ و یک اپیزود بی‌رحمانه و پرماجرای جنگ داخلی از میان خاطره‌ها مانند متنی انسان‌شناختی سرشار از گره، غیرمنطقی و زمخت مثل یک قصه‌ی عامیانه بیرون می‌زند. و این جمله‌های پر طمطراق و ساحرانه‌ی گوردون روشنفکر پایان‌بخش رمان است:

> این نخستین بار نیست که در تاریخ چنین خبری را می‌شنویم. آن‌چه که به صورت آرمانی و متعالی ساخته و پرداخته شده بود، زمخت و مادی می‌شود. بدین‌سان بود که یونان به رم بدل شد، بدین‌سان بود که روسیه روشنایی‌ها تبدیل به انقلاب روسیه شد. مثلاً نوشته‌ی بلوک[۲] را در نظر بگیر: «ما بچه‌های سال‌های وحشتناک روسیه‌ایم،» و بلافاصله آن‌چه عصر او را از عصر ما جدا می‌سازد، درمی‌یابی. وقتی بلوک این را می‌گفت، باید معنای مجازی آن را می‌فهمیدیم، بچه‌ها بچه نبودند، بلکه فرزندان پسر بودند، از تبار معنوی، روشنفکر، وحشت‌ها، آن‌ها وحشتناک نبودند، بلکه ناشی از مشیت خدا و مرموز بودند، این‌ها یکی نیستند. حالا مجاز حقیقی شده: بچه‌ها بچه‌اند، وحشت‌ها وحشتناک‌اند، فرق در این است.

بدین‌ترتیب رمان پاسترناک تمام می‌شود: بی‌آن‌که این «ماده‌ی زمخت» بتواند شعاعی از آن «بزرگی و اعتلا» را باز بیابد. «بزرگی و اعتلا» به تمامی‌در مرحوم یوری ژیواگو متمرکز شده است که در روند

---

۱. millénarisme هزاره گرایی باوری که طبق آن هر هزار سال تغییری اساسی رخ می‌دهد.م.
2. Blok

روشنگرانه‌ی روبه رشد، به رد همه چیز و به خلوص معنویِ متبلور می‌رسد که او را به زندگی گدایان می‌رساند، پس از آن‌که پزشکی را رها کرده و مدتی راه امرار معاشش، نوشتن کتاب‌های کوچک مشاهدات فلسفی و سیاسی بود که «تا آخرین نسخه به فروش می‌رفت»! تا زمانی که در تراموا در اثر سکته قلبی بمیرد.

بدین سان ژیواگو در گالری‌ای جای می‌گیرد ـ که در آن چهره‌های ادبیات معاصر اروپا قطار شده‌اند ـ قهرمانان نفی و امتناع از تطبیق، outsiders [1] (بیگانه‌ها به انگلیسی در متن). اما نمی‌گویم که در رمان جایگاه بوطیقایی بسیار برجسته‌ای می‌یابند: اگرچه بیگانه‌ها هرگز شخصیت‌های کاملی نیستند، همیشه باتوجه به حدود وضعیتی تعریف می‌شوند که در آن رشد می‌کنند. ژیواگو در مقایسه با آن‌ها، کمی کمرنگ می‌ماند؛ و دقیقاً در بخش پانزدهم [2] که مربوط به سال‌های آخر عمر اوست، باید زندگی‌اش را مشخص کرد که عدم تناسب بین آن اهمیتی که نویسنده درنظر دارد به ژیواگو بدهد و انسجام ضعیف بوطیقایی‌اش جلب توجه می‌کند.

درمجموع، باید بگوییم که نمی‌توانیم بپذیریم دکتر *ژیواگو* به‌طور کامل داستان دکتر ژیواگو است؛ به کلام دیگر نمی‌توانیم آن را در این بخش بزرگ نثر روایی معاصر یعنی زندگی‌نامه‌ی روشنفکری قرار دهیم: نمی‌خواهم چندان از خودزندگی‌نامه‌نویسی صریح حرف بزنم که از اهمیتش به هیچ وجه کاسته نشده، بلکه از اعلام عقاید در شکل روایی که در مرکز آن شخصیت ـ سخنگوی یک بوطیقا یا یک فلسفه است.

این ژیواگو کیست؟ پاسترناک معتقد است که او فردی است با جاذبه و قدرت فکری بی‌حد و حصر، اما در واقع تمام دلایلی که او را برای ما شخصیتی خوشایند می‌سازد، در این است که او انسانی است متوسط: فروتنی و ملایمت او، نوع رفتارش که گویی همیشه بر لبه‌ی صندلی نشسته است، نحوه‌ی رفتاری که برای خودش نیز مشخص نیست و تلاشی هم

---

۱. *The outsiders* عنوان کتابی است درباره‌ی این نوع شخصیت ادبی که کالین ویلسون Colin Wilson جوان کمی شلخته‌ی انگلیسی، نمونه‌ی آن است.

۲. البته باید فصل‌های مربوط به آخرین گشت و گذارهای ژیواگو در روسیه، راه‌پیمایی وهم‌انگیز در میان موش‌ها را استثناء کرد؛ نزد پاسترناک هرچه به سفر مربوط باشد، بسیار زیباست. داستان ژیواگو نمونه‌ای از اودیسه‌ی عصر ما با بازگشتی نامطمئن نزد پنلوپه Penélope که با غول‌های یک چشم خردگرا و سیرسه‌ها Circés و نوزیکاس Nousicaas حقیر مشوش می‌شود.

برای این کار ندارد، نحوه‌ی عملی که همیشه می‌گذارد از بیرون متقاعد شود و خود را رها کند تا آرام آرام عشق او را شکست دهد[1]. درعوض هاله‌ی قداستی که پاسترناک قصد دارد بر سر او بگذارد، گاهی اوقات بر او سنگینی می‌کند؛ از ما خوانندگان خواسته می‌شود که به ژیواگو مسلکی بدهیم که خود ـ به این دلیل که با او هم عقیده و هم سلیقه نیستیم ـ نمی‌توانیم این کار را بکنیم و در نتیجه علاقه‌ی انسانی که نسبت به این شخصیت ابراز می‌کنیم، خراب می‌شود.

داستان یک زندگی دیگر از اول تا آخر رمان وجود دارد: زنی است که به نظر ما کامل است و با این که بسیار کم از خود حرف می‌زند و بیش‌تر از بیرون توصیف می‌شود تا از درون، در فراز و نشیب‌های سختی که از سر می‌گذراند، در تصمیم‌گیری‌هایش و در ملاطفتی که در اطراف خود می‌پراکند، بی‌نظیر است. او لاراست، لاریسا: او شخصیت بزرگ کتاب است. در این حال، با جابه‌جا کردن محور خواندن‌مان، به‌طوری که داستان لارا به جای داستان ژیواگو در مرکز رمان قرار گیرد، *دکتر ژیواگو* را در معنا و مفهوم روشن بوطیقایی و تاریخی‌اش قرار می‌دهیم و بی‌تناسبی‌ها و نزول‌ها در شاخه‌های فرعی خلاصه می‌شود.

زندگی لارا، به علت خطی بودن آن، تاریخ کامل عصرماست، تقریباً ایهامی از روسیه (یا از جهان؟)، امکاناتی که به تدریج پیش روی او باز شد یا که هم زمان در برابرش حاضر شد. سه مرد پیرامون او درحرکتند. اولین آن‌ها کوماروفسکی[2] تاجری بدون پیشداوری که از کودکی با آگاهی به خشونت زندگی بزرگ شد و نماینده‌ی ابتذال و فقدان پیشداوری است، اما در واقع شخصیتی عینی و عملی دارد و نیز روحیه‌ای شهسواری که نزدِ مردی مطمئن از خود، طبیعی است (او هرگز فرار نمی‌کند، حتا وقتی لارا

---

۱. برخی از صفات (و کم نیستند کسانی که پیش از این متوجه این موضوع شده‌اند) این پزشک ـ نویسنده‌ی تخیلی شبیه یک پزشک را ـ نویسنده واقعی نسل پیشین می‌کنند: چخوف. چخوف انسان با قدرت اندازه گیری‌اش، همان‌گونه که در نامه‌هایش به‌نظر می‌آید. اما از جنبه‌های دیگر، چخوف نقطه‌ی مقابل ژیواگو است: چخوف که از میان توده‌ها برخاسته و ظرافت درنظرش گلی وحشی است با لطف طبیعی و ژیواگو دارای اصالت خانوادگی و تربیتی است که مردم عادی را از بالا نگاه می‌کند؛ ← ← ژیواگو عارفی نمادگراست و چخوف بی‌اعتقاد به روح که شاید دو داستان را بر محراب نمادگرایی عرفانی قربانی می‌کند که آن‌قدر در مجموعه آثارش تک‌افتاده‌اند که سراسر عکس هرنوع عرفان است و این دو داستان را می‌توان به عنوان پاسخ به مُد آن روز دانست.

2. Komarovski

می‌خواست با شلیک تپانچه به سمت او، ناپاکی رابطه‌اش گذشته‌اش را بکشد): کوماروفسکی شاخص تمام پستی بورژوازی است اما انقلاب نابودش نمی‌کند زیرا ـ از طرق دو پهلو ـ او را در حکومت شرکت می‌دهد.

دو مرد دیگر یکی پاشا آنتیپوف انقلابی است که از لارا جدا می‌شود تا مانعی بر سر راه لجاجت منزویِ ویران‌گرِ اخلاق‌گرا و بی‌رحمش نباشد، و دیگری یوری ژیواگوی شاعر است، معشوقی که لارا هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل در اختیارش بگیرد زیرا او دربرابر چیزها و موقعیت‌های زندگی وامی‌دهد. آن‌ها هردو از نظر اهمیت در زندگی لارا در یک سطح‌اند و حتا اگر ژیواگو پیوسته در صحنه حضور دارد و آنتیپوف هیچ‌وقت نیست اما حضور بوطیقایی‌شان یکسان است. طی جنگ داخلی اورال، پاسترناک هردو را به نحوی معرفی می‌کند که گویی پیشاپیش محکوم به شکست‌اند: آنتیپوف ـ استرنیکوف[1]، فرمانده‌ی پارتیزان‌های سرخ و باعث وحشت سفیدها، عضو حزب نیست و می‌داند که به محض پایان نبردها، ضد قانون معرفی و کشته خواهد شد و دکتر ژیواگو، روشنفکر یاغی که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند در طبقه‌ی حاکمه جدید وارد شود، می‌داند که ماشین خلل‌ناپذیر انقلاب از او درنخواهد گذشت. وقتی آنتیپوف و ژیواگو رو در روی یکدیگر قرار خواهند گرفت، از اولین برخورد در قطار نظامی تا آخرین برخورد، زمانی که هردو در ویلای واریکینو[2] تحت تعقیبند، به بارورترین نقطه‌ی بالقوه خود می‌رسد.

اگر لارا را همچنان به عنوان قهرمان اصلی رمان حفظ کنیم، چهره‌ی ژیواگو که هم‌سطح با چهره‌ی آنتیپوف قرار گرفته، دیگر برتر نیست و دیگر نمی‌تواند داستان حماسی را به «داستان یک روشنفکر» بدل کند و روایت طولانی فراز و نشیب‌های پارتیزانی دکتر در حد شاخه‌ای فرعی خلاصه می‌شود که نمی‌بایست تعادل خطی داستان را برهم بزند یا از آن عدول کند.

آنتیپوف، کسی که با شور و هیجان و خونسردی، قانون انقلاب را اعمال می‌کند، در حالی که می‌داند طبق همین قانون خود او نیز از بین می‌رود، چهره‌ای بزرگ در عصر ماست، سرشار از پژواک سنت والای روس که به سادگی و شفافی حیاتی دوباره می‌یابد. لارا قهرمان سخت و در

---

1. Strernikov 2. Varykino

عین حال بسیار مهربان همسر اوست و باقی می‌ماند، حتا زمانی که همسر ژیواگو هست و باقی می‌ماند. درست همان‌طور که ـ به‌صورت اقرار نکرده و تعریف‌نشدنی ـ زنی می‌ماند که همسر کومارووفسکی بوده، هست و باقی ماند؛ درحقیقت از اوست که لارا درس اساسی را فرا گرفته است. لارا به دلیل آن‌که از کومارووفسکی طعم خشن زندگی را فراگرفته با بوی سیگار برگش، با شهوت‌رانی‌های زمختش هنگام هم‌آغوشی، با استبدادی که قوی‌تر است، از آنتیپوف و ژیواگو، دو آرمان‌گرای ساده‌لوح خشونت و ضدخشونت، بیش‌تر می‌داند؛ به همین دلیل از آن‌ها با ارزش‌تر است و بیش از آن‌ها نماینده‌ی زندگی است و بیش از آن‌ها می‌توانیم دوستش بداریم، دنبالش کنیم و وجودش را در دوران‌های فرار پاسترناک که هرگز تمام و کمال نشانش نمی‌دهد[1]، حدس بزنیم.

بدین ترتیب کوشیده‌ام هیجان‌ها، پرسش‌ها و مخالفت‌هایی را نشان دهم که خواندنِ چنین کتابی ـ باید می‌گفتم مبارزه با آن ـ نزد هر کسی که درگیر همان معضلات است و نمود زمان حال را در زندگی می‌ستاید اما با اندیشه‌ی بنیادین آن موافق نیست: تاریخ به مثابه مابعدالطبیعه به نسبت انسان؛ نزد آن کسی که دقیقاً در ادبیات و در اندیشه عکس آن را جست‌وجو کرده: رابطه‌ی فعال انسان و تاریخ. اما فعالیت ـ که در تربیت ادبی ما بنیادین است ـ که شامل تمیز شعر از جهان ایدئولوژیک نویسنده است در این‌جا کاربرد ندارد. اندیشه‌ی تاریخ ـ طبیعت، اندیشه‌ای است که به *دکتر ژیواگو* شکوه آرامی را می‌بخشد که ما را نیز مبهوت می‌کند. چه‌گونه رابطه‌ی خود را با کتاب توصیف کنیم؟

اندیشه‌ای که شاعرانه بیان می‌شود، هرگز نمی‌تواند فاقد معنا و مفهوم باشد. داشتن مفهوم در حقیقت بدین‌معنا نیست که مطابق حقیقت باشد. بدان معناست که نقطه‌ی حساسی، معضلی و نگرانی‌ای را مشخص می‌کند. کافکا[2] که تصور می‌کرد ایهامی مابعدالطبیعی می‌آفریند، به‌طرز منحصر به فردی مهجوری انسان معاصر را توصیف کرد. اما پاسترناک که بسیار واقع‌گراست چه؟ با دقت بیش‌تر درمی‌یابیم واقع‌گرایی جهانی او شامل

---

۱. و سرانجام شتابزده در یک اردوگاه کار اجباری سیبری از بین می‌بردش؛ این‌جا هم یک مرگ «تاریخی» است و نه خصوصی مثل مرگ ژیواگو.

2. Kafka

لحظه‌ی غنایی واحدی است که از ورای آن تمام واقعیت می‌تراود. آن لحظه‌ی غنایی که انسان تاریخ را می‌بیند ــ با تحسین آن و تنفر از آن ــ مانند آسمان بسیار بلندمرتبه‌ای بالای سرش. در اتحاد شوروی امروزین، برپاداشتن دیدگاهی این‌چنین از سوی یک شاعر بزرگ از روابط بین جهان و خودش ـ نخستین دیدگاهی که طی این همه سال توانسته به‌طور مستقل بارور شود، بدون تطابق با ایدئولوژی رسمی ـ مفهومی تاریخی سیاسی عمیق دارد، و تأیید می‌کند که انسان ساده بسیار کم این احساس را داشته که تاریخ را در میان دستان خود گرفته، که خود سوسیالیسم را ساخته، که از طریق آن آزادی خود را، مسؤولیت خود را، خلاقیت خود را، خشونت خود را، منافع خود را، بزرگواری خود را بیان می‌کند[1].

شاید اهمیت پاسترناک در این هشدار نهفته است: تاریخ ـ هم در دنیای سرمایه‌داری و هم در دنیای سوسیالیسم ـ به قدر کافی تاریخ نیست، هنوز ساخته‌ی آگاه خرد انسانی نیست، هنوز چیزی جز گذراندن پدیده‌های زیستی نیست، وضعیت طبیعت بکر، عدم سلطه‌ی آزادی‌ها.

بدین ترتیب، اندیشه‌ی پاسترناک از جهان حقیقی است ـ حقیقی به معنای عروج منفی به مثابه معیار جهانشمول، به همان معنا که اندیشه‌ی پو، داستایوسکی و یا کافکا از جهان حقیقی بود ـ و کتاب او فایده‌ی برتر شعر عظیم را دارد. آیا جهان شوروی خواهد توانست روش استفاده از آن را بیابد؟ ادبیات سوسیالیستی جهانی خواهد توانست پاسخی بسازد؟ تنها دنیایی خواهد توانست که در آن بحث و جدل با خود و آفرینشِ خود نرج می‌گیرد؛ تنها ادبیاتی خواهد توانست که قادر باشد گرایش بیش‌تر به چیزها را بسط دهد. از امروز واقع‌گرایی یعنی چیزی عمیق‌تر. (اما مگر همیشه این معنا را نداشته؟)

---

۱. شاید دورانی که پاسترناک مفصل‌تر از همه تعریف می‌کند، دقیقاً همان است که این حرف‌ها در آن کم اهمیت‌تر است. پاسترناک با نوشتن، آگاهی خود به‌حال را بر گذشته منعکس می‌کرد. احتمالاً پاسترناک در وضعیت دکتر در اسارت پارتیزان‌ها که در همان حال که خود را دشمن آن‌ها حس می‌کرد، با آن‌ها همکاری می‌کند و سرانجام در کنارشان سلاح به دست می‌گیرد، می‌خواسته وضعیت وطنش را در سال‌های حکومت استالین بیان کند. اما این‌ها تنها مقاطعی از تاریخ اند؛ مهم‌تر از همه آن است که بدانیم آیا به قصد خاصی پاسترناک در سال ۱۹۲۹ به زندگی ژیواگو خاتمه می‌دهد یا ـ با شروع داستانی که می بایست در زمان ما خاتمه یابد ـ در این نقطه‌ی خاص متوجه شده که هرچه در دل داشته تمام و کمال گفته است.

دنیا یک کنگر است

واقعیت دنیا در نظر ما متکثر، تیغ‌دار و با ضخامتی پرلایه می‌نماید. مثل یک کنگر. آن‌چه در اثر ادبی برای ما مهم است، امکان برگ برگ کردن آن مثل یک کنگر بی‌انتها، با کشف ابعاد خوانشی همیشه تازه است. به این دلیل به نظر ما که در میان تمام نویسندگان مهم و درخشانی که این روزها از آن‌ها سخن گفته‌ایم، تنها شاید گادا[1] درخور عنوان نویسنده‌ی بزرگ باشد.

شناخت درد[2] ظاهراً ذهنی‌ترین کتابی است که می‌توان تصور کرد: مانند گسترش نومیدی‌ای بی‌دلیل؛ اما در واقع کتابی است سرشار از مفهوم عینی و جهانشمول.

تقلید وحشتناک[3] برعکس کاملاً عینی است، تابلویی است از جنب و جوش زندگی، اما در عین حال کتابی عمیقاً غنایی است، تصویری از چهره‌ی خود نقاش است که در میان خطوط طرحی پیچیده پنهان شده، مانند بعضی بازی‌های کودکانه که باید در جنگلی انبوه، تصویر خرگوش یا شکارچی را پیدا کرد.

خوان پتی[4] درباره‌ی *شناخت درد*، امروز حرف بسیار درستی زد: احساس کلیدی کتاب، دوگانگی نفرت ـ عشق نسبت به مادر، شاید همان نفرت ـ عشق به کشور و محیط اجتماعی خود باشد. این شباهت می‌تواند

---

1. Gadda
2. *La cognizione del dolore*
۳. ر. ک فصل بعد همین کتاب.
4. Juan Petit

بسیار فراتر برود. گونزالو[1] قهرمان کتاب که به عزلت در ویلایی زندگی می‌کند مشرف به منطقه، بورژوایی است که شاهد دگرگونی محل‌ها و ارزش‌هایی است که برایش اهمیت داشت. موضوع دغدغه‌آمیز وحشت از دزدان، احساس نگرانی محافظه‌کارانه را دربرابر زمانه‌ی نامطمئن بیان می‌کند. برای مقابله با خطر دزدان دسته‌ی نگهبانان شب تشکیل می‌شود که باید آرامش را به مالکان ویلاها بازگرداند. اما این دسته به قدری مشکوک و دوپهلو است که سرانجام برای گونزالو مساله‌ای حادتر از ترس از دزدان می‌آفریند. ارجاع‌های نمادین به فاشیسم همیشه هست اما هرگز آن‌قدر مشخص نیست که روایت را در خوانش صرفاً کنایه‌آمیز خشک کند و مانع از سایر برداشت‌های ممکن شود.

خدمات نگهبانی ناتورها را باید سربازان برگشته از جبهه تشکیل دهند اما گادا پیوسته به اصطلاح شایستگی میهن پرستانه‌ی آن‌ها را زیر سؤال می‌برد. یکی از هسته‌های اصلی اثر گادا و نه تنها این کتاب را یادآور شویم:گادا به عنوان جنگنده‌ای در جنگ جهانی اول، زمانی را می‌بیند که‌ارزش‌های اخلاقی رشدیافته‌ی قرن نوزده به بالاترین حد خود می‌رسند، در عین حالی که آغاز پایان خود هستند. می‌توان گفت که گادا نسبت به جنگ‌جهانی اول عشقی آمیخته با حسادت ابراز می‌کند و در عین حال نگران‌ضربه‌ای است که باعث می‌شود درونش هرگز جهان بیرون یکدیگر را باز نیابند.)

مادر می‌خواهد به خدمت ناتورها درآید اما گونزالو با سرسختی مخالفت می‌کند. بر پایه‌ی این اختلافات ظاهراً رسمی، گادا کشمکشی وحشتناک بنا می‌کند که درخور تراژدی یونانی است. عظمت گادا در آن است که ابتذال حکایت را با برق‌های جهنمی روان‌شناختی، وجودی، اخلاقی و تاریخی می‌دَرَد.

پایان رمان، پیروزی مادر با به خدمت درآمدن در نگهبانی شب، با تخریب ویلا ظاهراً به دست نگهبانان و با مرگ مادر در جریان حمله دزدان، می‌تواند به روایت در دایره‌ی کامل یک حکایت پندآمیز پایان دهد. اما می‌توان دریافت که این پایان برای گادا آن‌قدر مهم

1. Gonzalo

نبود که توفیق در خلق یک تنش وحشتناک از ورای تمام جزئیات و اعوجاج‌های داستان.

این طرح برداشتی از نوع تاریخی بود، مایل بودم برداشتی از انواع فلسفی و علمی نیز ارائه می‌دادم. گادا، مردی با آموزش فرهنگی اثبات‌گرا، مهندس مدرسه‌ی عالی پلی‌تکنیک میلان و شیفته‌ی طرح مسأله و واژگان علوم دقیق و علوم طبیعی، ماجرای عصر ما را به‌مثابه ماجرای اندیشه‌ی علمی می‌انگارد که از یقین خردگرا و مترقی قرن ۱۹ آغاز می‌کند و به آگاهی از پیچیدگی جهانی می‌رسد که به هیچ‌وجه اطمینان‌بخش نیست و در ورای هرگونه امکان بیان قرار می‌گیرد. صحنه‌ی مرکزی *شناخت*، دیدار پزشک دهکده با گونزالو است. رویارویی بین تصویر مهربان و پدرانه‌ی علم در قرن نوزدهم و خودآگاهی تراژیک گونزالو که تصویر فیزیولوژیک او گروتسک و بی‌رحم است.

در آثار بسیار گسترده‌ی او چه چاپ نشده که بخش اعظم آن در قطعات ده یا بیست صفحه‌ای که در آن زیباترین نوشته‌هایش دیده می‌شود، متنی را که مهندس گادا برای رادیو نوشته، یادآوری می‌شود که در آن از ساختمان مدرن صحبت می‌کند. متن با نثر موجز و کلاسیک بیکن[1] یا گالیله با توصیف نحوه‌ی ساخت خانه‌های مدرن که مانع از عبور صدا نیستند، بیش از پیش حس و رنگ به‌خود می‌گیرد؛ بعد با توصیف تأثیر صداها بر مغز و سیستم عصبی به توضیح زیست‌شناسی می‌پردازد؛ و در یک آتش‌بازی کلامی که کلافگی بیمار عصبی قربانی صداهای ساختمان‌های بزرگ شهری پایان می‌پذیرد.

فکر می‌کنم که این نثر به خوبی نه تنها امکانات گوناگون سبک گادا بلکه تعهدات متنوع او را نیز مانند رنگین‌کمان موضع‌گیری‌های فلسفی از خردگرایی فنی ـ علمی سخت تا فرو رفتن در پرتگاه‌های تاریک و جهنمی نشان می‌دهد.

1. Bacon

آن ماجرای قاراشمیش خیابان مرولانا

ک.ا. گادا[1]

هنگامی که در سال ۱۹۴۶ کارلو امیلیو نوشتن Quer pasticcciaccio brutto de viaMerulana[2] را آغاز کرد، هدفش نوشتن رمانی پلیسی بود، اما در عین حال رمانی فلسفی بود. دسیسه‌ی پلیسی از جنایتی الهام می‌گرفت که به تازگی در رم رخ داده بود. رمان فلسفی بر مفهومی بنا می‌شد که از نخستین صفحات مطرح شده بود، با محدود کردن خود در جست‌وجوی علتی برای هر معلول نمی‌توان چیزی را توضیح داد، چراکه هر معلول با علت‌های کثیری معین می‌شود که هر کدام به نوبت خود علت‌های فراوان دیگری در پس خود دارد، پس هربار (مثلاً یک جنایت) مانند گردبادی است که در آن جریان‌های مختلفی همسو می‌شوند و هریک با فشارهای ناهمگون رانده می‌شود و نمی‌توان هیچ‌یک را در جست‌وجوی حقیقت نادیده گرفت.

در یک دفتر فلسفی[3] (*مکاشفه‌ی میلانی*) که پس از مرگ گادا در میان کاغذهایش یافته شد، جهان‌بینی‌ای مطرح شده بود که جهان را به مثابه‌ی «نظام نظام‌ها» معرفی می‌کرد. نویسنده بر پایه‌ی نظر فیلسوف‌های محبوب خود، اسپینوزا[4]، لابنیتس[5]، کانت[6]، «**گفتار بر روش**» خاص خود را بنا نهاده بود. هر عنصر یک نظام به نوبه‌ی خود یک نظام است، هر نظام مفرد به یک

---

1. C.E.Gadda

۲. به ایتالیایی در متن آن ماجرای قاراشمیش خیابان مرولانا. م.

۳. *Meditazione milanese* مکاشفه میلانی.

4. Spinoza 5. Leibniz 6. Kant

شجره‌نامه‌ی نظام‌ها مربوط است؛ تغییر هر عنصر دگرگونی شکل کل نظام را به دنبال دارد.

اما مهم‌تر، روشی است که این فلسفه‌ی شناخت در سبک گادا بازتاب می‌یابد: در زبان که آمیزه‌ای فشرده از اصطلاحات عامیانه و عالمانه، از جریان سیال ذهن و از نثر حاوی قطعات، لهجه‌های مختلف و نقل قول‌های ادبی است؛ و در ترکیب روایی که در آن کوچک‌ترین جزئیات بزرگ می‌شود و سرانجام تمام صحنه را دربرمی‌گیرد و مقصود کلی را یا پنهان می‌کند یامی‌زداید. در این رمان نیز همین موضوع اتفاق می‌افتد دسیسه‌ی پلیسی آن خرده خرده فراموش می‌شود: شاید نزدیک به کشف قاتل و علت قتل‌ایم، اما توصیف یک مرغ و فضله‌هایی که بر زمین می‌اندازد، مهم‌تر از کشف راز می‌شود.

آن‌چه که گادا می‌خواهد نشان دهد دیگی است که زندگی در آن می‌جوشد، لایه‌نگاری بی‌نهایت واقعیت و درهم پیچیدگی کلاف سردرگم شناخت است. هنگامی که تصویر پیچیدگی جهانشمول که در ناچیزترین اشیاء یا حوادث به اوج خود می‌رسد، دیگر بی‌فایده است از خود بپرسیم آیا قرار است آن تصویر ناتمام بماند یا تا بی‌نهایت ادامه یابد، زیرا در هر قسمت فراز و نشیب‌های جدیدی به وجود می‌آورد. مقصود حقیقی گادا بیان وفور متراکم این صفحات است که از طریق آن‌ها یک چیز پیچیده‌ی واحد، ارگانیسم یا نماد شکل می‌گیرد که همان شهر رم است.

باید بی معطلی افزود که این رمان فقط پلیسی فلسفی نیست، بلکه رمانی نیز درباره‌ی رم است. شهر جاودانه، قهرمان اصلی کتاب است، با طبقات اجتماعی‌اش از بورژوازی متوسط گرفته تا طبقه‌ی دزدان با کلمات و لهجه‌ی خاص خود، (و لهجه‌های مختلف به‌خصوص متعلق به جنوب که در بوته‌ی او ظاهر می‌شوند) با برون‌گرایی و ناخودآگاه آشفته‌اش، رمی که حال با گذشته‌ی اسطوره‌ای می‌آمیزد، در آن از هرمس[1] یا سیرسه[2] به دلیل ماجراهای بسیار عامی یاد می‌شود، شهری که در آن شخصیت‌های خدمتکاران زن و دزدان خرده پا، اِنه[3]، دیومد[4]، آسکانیوس[5]، کامی[6]، لاوینیا[7] نام دارند مثل قهرمانان زن و مرد ویرژیل[8].

رم پابرهنه و پر سر و صدای سینمای نئورئالیست (که در همان سال‌ها، عصر طلایی خود را سپری می‌کرد) در کتاب گادا بُعدی فرهنگی، تاریخی و

---

1. Hermès 2. Circé 3. Enée 4. Dioméde
5. Ascanius 6. Camille 7. Lavinia 8. Virgile

اسطوره‌ای می‌یابد که نئورئالیست‌ها نمی‌شناختند. حتا رمِ تاریخِ هنر هم با ارجاع‌هایی به نقاشی باروک و نقاشی رنسانس (مثل صفحه‌ای درباره‌ی پاهای لخت قدیسان با انگشتان بزرگ) وارد بازی می‌شود.

این رمانی است که یک غیررمی نوشته است. درواقع گادا میلانی بود و عمیقاً با بورژوازی زادگاه خود سنخیت داشت، ارزش‌های آن را حس می‌کرد (روحیه‌ی عینی و عملی، کارآیی فنی، اصول اخلاقی) که ایتالیایی دیگری که داشت برمی‌آمد، دگرگونش کرده بود، ایتالیایی پرجوش و خروش، پر سر و صدا و بی‌دغدغه. گرچه داستان‌ها و رمان اتوبیوگرافیک او (*شناخت درد*) ریشه در جامعه و لهجه‌ی میلانی دارند، کتابی که او را با عامه‌ی خوانندگان مرتبط کرد، همین رمان است که بیش‌تر به لهجه‌ی رمی نوشته شده است؛ رم در آن در مشارکتی تقریباً فیزیولوژیک حتا در جنبه‌های جهنمی و انجمن شبانه‌ی جادوگرانش دیده و شناخته شده است. (با این حال زمانی که گادا *آن ماجرای قاراشمیش* را نوشت چند سالی بیش‌تر از سال‌های سی را در رم زندگی نکرده بود، زمانی که به عنوان مدیر تأسیسات گرمایی ـ برقی واتیکان استخدام شده بود.)

گادا مرد تضادها بود او که مهندس برق بود (پانزده سال به این کار به خصوص در خارج مشغول بود)، می‌کوشید با ذهنیتی علمی و عقلایی، روحیه بیش از حد حساس و مضطرب خود را مهار کند، با این حال آن را بدتر می‌کرد؛ و در نوشتن راهی می‌یافت برای بروز عصبیت‌هایش، و نیز بروز انزجار و وحشتش، برای ابراز نقاط اوج مردم گریزی‌اش که در زندگی زیر نقاب نزاکت رسمی نجیب‌زاده‌ی عصر گذشته پنهان می‌کرد.

منتقدان او را به‌مثابه یک انقلابی در شکل روایی و زبانی، یک اکسپرسیونیست یا یک شاگرد جویس[1] می‌دانستند (این شهرت را از آغاز در محافل ادبیِ بسیار بسته یافت و پس از آن جوانان ادبیات جدید پیشتاز سال‌های شصت که او را استاد مستقیم خود می‌دانستند، ادامه پیدا کرد)، از نظر سلیقه‌ی ادبی شخصی، او به کلاسیک‌ها و سنت وابسته بود (نویسنده‌ی محبوب او مانزونی آرام و خردمند بود) و در هنر رمان الگوهایش بالزاک و زولا بودند. (او برخی خصلت‌های بنیادین واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی قرن نوزدهم را دارا بود، مثل بازسازی واقعی شخصیت‌ها،

---

1. Joyce

محیط‌ها و موقعیت‌ها از ورای جسمیت فیزیکی، حواس مادی همچون نوشیدن لذت بخش جام شراب با ناهار که کتاب با آن آغاز می‌شود.)

گادا جامعه‌ی معاصر خود را بی‌رحمانه به سخره گرفته بود که نفرت عمیق او به موسولینی[1] (نحوه‌ای که سر دوچه[2] را در این کتاب توصیف می‌کند و می‌گوید تماماً از آرواره ساخته شده) به آن دامن می‌زند. گادا از نظر سیاسی از هر شکل افراط‌گرایی[3] دور بود، او مرد نظم بود، میانه‌رو، پای‌بند به قانون، در حسرت حکومت پسندیده‌ی دوران گذشته، میهن‌پرستی خوب که تجربه‌ی اصلی‌اش جنگ جهانی اول بوده که در آن به عنوان افسر متعهد جنگیده و رنج کشیده است، همراه با انزجار نسبت به شری که بدعت، عدم صلاحیت و سهل‌انگاری و بی‌ثباتی می‌تواند درپی داشته باشد و هیچ‌گاه از آن کاسته نشد. در *آن ماجرای قاراشمیش* که حدس‌زده می‌شود حوادث آن در سال ۱۹۲۷ در اوایل دوران دیکتاتوری موسولینی رخ می‌دهد، گادا به کاریکاتور ساده‌ای از فاشیسم بسنده نمی‌کند: او جزء به جزء پی‌آمدهای بی‌اعتنایی و فقدان جدایی سه قوه راکه مونتسکیو[4] نظریه‌پرداز آن بود (در کتاب به‌طور صریح به نویسنده‌ی *روح‌القوانین* اشاره می‌شود) بر اداره‌ی روزمره دادگستری تجزیه و تحلیل می‌کند.

این نیاز مستمر به چیزهای عینی و فردیت، این میل به واقعیت، آن چنان قوی است که در نوشتار گادا باعث غلبه‌ی خون، افزایش فشار خون و سختی ناشی از لخته‌ی خون می‌شود. حرف‌های شخصیت‌ها، افکارشان، احساسات‌شان، رؤیاهای ناخودآگاه‌شان با حضور دائمی نویسنده با انفجارهای او در عدم تسامح، با زخم زبان‌های او و شبکه‌ی متراکم اشاره‌های فرهنگی او درهم می‌آمیزد؛ مانند توانایی کسی که بدون حرکت لب می‌تواند سخن بگوید، تمام این اصوات در یک گفتار واحد و گاهی در یک جمله واحد با تغییرات لحن، تحریر و صدای بم، بر روی هم قرار گیرند. ساختار رمان به دلیل غنای بیش از حد آن و شدت بیش از اندازه‌ای که نویسنده به آن می‌بخشد، از درون تغییر شکل می‌دهد. جنبه‌های نمایشی وجودی و فکری این روند، همگی به‌صورت تلویحی‌اند: کمدی، طنز، تغییر شکل گروتسک روش‌های طبیعی بیان این نویسنده است که زندگی چندان

---

1. Mussolini 2. Duce 3. radicalisme 4. Montesquieu

سعادتمندی نداشت و دچار حالات عصبی بود و روابطش با سایرین با مشکل روبه‌رو می‌شد و ترس از مرگ آشفته‌اش می‌کرد. در طرح‌هایش نوآوری در شکل که ساختار رمان را دگرگون ساخت، پیش‌بینی نمی‌کرد؛ او در رؤیای خلق رمان‌های محکم با رعایت تمام قواعد این هنر بود، اما هرگز موفق به ادامه‌ی راه تا آخر نمی‌شد. سال‌ها معلق‌شان نگه می‌داشت و تنها زمانی به چاپ آن‌ها رضایت می‌داد که دیگر امیدی به آن‌ها نداشت. می‌توان گفت که چند صفحه دیگر کافی بود تا *شناخت درد* و *آن ماجرای قاراشمیش* به حل دسیسه بیانجامد. او رمان‌های دیگری را نیز به شکل داستان خرد کرد که بازسازی دوباره‌ی آن‌ها با گردآوری قطعات مختلف غیرممکن نیست.

آن ماجرای قاراشمیش روایت‌گر تحقیقات دوگانه‌ی پلیس است درباره‌ی دو ماجرای جنایی، یکی معمولی و دیگری رقت‌انگیز که در فاصله‌ی چند روز اتفاق افتاده‌اند: سرقت جواهر بیوه زنی در جست‌وجوی تسلا و قتل زن شوهرداری با ضربات کارد که به دلیل نازایی تسلا نمی‌یافت. دغدغه‌ی نازایی در رمان بسیار مهم است: خانم لیلیانا بالدوچی[1] دختران جوانی را در اطراف خود جمع می‌کرد که به چشم دختر خوانده به آن‌ها می‌نگریست و به این یا آن دلیل از آن‌ها جدا نمی‌شد. تصویر لیلیانا حتا به‌عنوان قربانی بارز می‌ماند و فضای حرمسرایی که اطرافش است، چشم‌اندازی پر از سایه را بر زنانگی نیروی اسرارآمیز طبیعت می‌گشاید که گادا اضطراب خود را دربرابر آن، در صفحاتی بیان می‌کند که مشاهدات درخصوص فیزیولوژی زن به استعاره‌های جغرافیایی ـ ژنتیک و به افسانه‌ی سرچشمه‌ی رم پیوند می‌خورد که استمرار خود را با ربودن سابین‌ها[2] تضمین می‌کند.

زن‌ستیزی سنتی که زن را تاحد عامل تولیدمثل پایین می‌آورد، با شدت تمام بیان شده است: برای ثبت و ضبط افکار از پیش ساخته به روش فلوبر، یا به این دلیل که نویسنده نیز با آن افکار موافق است؟ برای تشریح مسأله باید دو وضعیت خاص نویسنده را درنظر داشت یکی تاریخی و دیگری روانی. در زمان موسولینی، نخستین وظیفه‌ی هر ایتالیایی که تبلیغات رسمی بر سر او می‌کوفت، دادن فرزندان بیش‌تر به وطن بود: تنها پدران و

---

1. Liliana Balducci
2. Sabines

مادران پر اولاد درخور احترام بودند. در میان این تجلیل تولیدمثل، گادای مجرد که در برابر حضوری مونث دچار شرم و خجالتی فلج کننده می‌شد، خود را مطرود احساس می‌کرد و با احساس دوگانه‌ی جذب و دفع از آن رنج می‌برد.

در یکی از صفحات با ارزش کتاب، توصیف جسد زنی که سرش به طرز وحشتناکی بریده شده بود، مانند تابلویی نقاشی سبک باروک که صحنه‌ی شهادت یک قدیسه را به تصویر می‌کشد، این جذب و دفع را به خوبی نشان می‌دهد. کمیسر فرانچسکو (چی‌چیو) اینگراوولو[۱] به دو دلیل در تحقیقات خود پیرامون این قتل، دقت خاصی به کار می‌گیرد: نخست آن‌که قربانی را می‌شناخت (و به او علاقه‌مند بود)؛ و دیگر آن که او جنوبی‌ای آشنا با فلسفه است، با علاقه‌ای علمی و حساسیت نسبت به هرچه که انسانی است. اوست که نظریه‌ی تکثر علت‌های مشخص‌کننده‌ی معلول را بیان می‌کند و همیشه (از آن‌جایی که ظاهراً خواننده‌ی فروید[۲] هم بوده) به هر نحو اروس[۳] را در میان این علل می‌گنجاند.

اگر کمیسر اینگراوولو را سخنگوی فلسفی نویسنده بدانیم، شخصیت دیگری هم وجود دارد که از نظر روان‌شناختی و شاعری می‌توان گادا را در او بازشناخت. او آنجلونی[۴]، کارمند بازنشسته و یکی از مستاجرهای ساختمان است که به دلیل تردیدی که در طول بازجویی داشت، بلافاصله مظنون شناخته می‌شود با آن‌که بی‌آزارترین شخص است. آنجلونی مجرد، درخود فرورفته و مالیخولیایی است، در خیابان‌های رم باستان به‌تنهایی قدم می‌زند و همواره گرفتار وسوسه‌های شکمبارگی و به‌احتمال انواع دیگر وسوسه‌هاست؛ او عادت دارد به بقالی‌ها ژامبون و پنیر سفارش دهد که پسربچه‌هایی با شلوار کوتاه در خانه تحویلش می‌دهند. پلیس در پی یکی از این پسربچه‌هاست که همدست احتمالی سرقت و شاید جنایت باشد. آنجلونی که می‌ترسد همجنس‌گرایی به او نسبت دهند و حفظ آبرو و privacy[۵] بسیار برایش مهم است، آن‌چنان به تجاهل و تناقض‌گویی می‌افتد که عاقبت زندانی می‌شود.

---

1. Fransesco (ciccio) Ingravello
2. Freud

۳. éros نماد میل شهوانی .م.

4. Angeloni

۵. زندگی خصوصی، به انگیسی در متن

سوءظن‌های شدیدتری بر یکی از برادرزاده‌های زن مقتوله می‌رود که باید توضیح دهد که چه‌گونه آویز گردنی از طلا را با یک سنگ قیمتی یشم که جانشین سنگ آفتاب شده بود، در اختیار دارد، اما ظاهراً ردی نادرست است. به‌عکس، به نظر می‌رسد تحقیقات پیرامون سرقت به داده‌های امیدبخشی می‌رسد و از پایتخت به روستاهای دورافتاده‌ی کوه آلبن[1] (که دیگر در حوزه‌ی صلاحیت پلیس نیست، بلکه وارد دایره‌ی مسؤولیت کارابینیه[2] می‌شود) در جست‌وجوی برقکار ژیگولویی به نام دیومد لانچیانی[3] کشیده می‌شود که معاشر بیوه‌ی سوخته‌دل و صاحب جواهرات بسیار بود. در این محیط روستایی رد چندین دختر روستایی پیدا می‌شود که خانم لیلیانا آن‌ها را زیر چتر حمایت مادرانه‌ی خود گرفته است. در این‌جا کارابینیه‌ها در یک لگن قصری نه تنها جواهرات مسروقه را که جواهراتی را نیز پیدا می‌کنند که به مقتوله تعلق دارد. توصیف جواهرات (مثل آن‌چه پیش‌تر از آویز طلای گردن با یشم یا سنگ آفتاب شده بود) تنها قابلیت‌های یک نابغه‌ی نگارش نیست، بلکه به واقعیت بیان شده ـ علاوه بر سطوح زبان‌شناختی، آواشناختی، روان‌شناختی، زیست‌شناختی، تاریخی، اسطوره‌ای، آشپزی و غیره ـ سطح جدیدی از نظر کانی‌شناسی، پوسته‌ی زمین‌شناسی و گنج‌های پنهان می‌افزاید که در تاریخ زمین‌شناسی و نیروهای ماده‌ی بی‌جان را با ماجرای مرموز یک جرم می‌آمیزد. گره‌های روان‌شناختی یا ناشی از بیماری روانی شخصیت‌ها اطراف مالکیت سنگ‌های قیمتی فشرده می‌شود: میل شدید فقرا و نیز آن‌چه گادا از آن به عنوان "بیماری روانی ویژه‌ی ناراضیان" یاد می‌کند و "لیلیانای بیچاره را به آن‌جا می‌رساند که دختران جوان تحت حمایت را غرق هدیه می‌کند.»

در یکی از فصل‌های ویرایش اول رمان (که به صورت جزوه در ماهنامه‌ی Litteratura (ادبیات) چاپ فلورانس در ۱۹۴۶ منتشر شد) که به عنوان فصل چهارم آمده، می‌توانست ما را به حل راز نزدیک کند، اگر نویسنده آن را برای چاپ کتاب دقیقاً به این دلیل که نمی‌خواست بسیار زود دستش رو شود، حذف نکرده بود. کمیسر از شوهر لیلیانا درمورد رابطه‌اش با ویرجینیا یکی از دخترانی که برای فرزندخواندگی درنظر گرفته

---

1. Albains

۲. کارابینه همان ژاندارم ایتالیا است.

3. Diomède Lanciani

شده بود سؤالاتی می‌کند. شخصیت دختر جوان با گرایش‌های هم‌جنس‌گرایی (فضای هم‌جنس‌گرایی پیرامون خانم لیلیانا و حرم‌سرای او به این ترتیب بارزتر شده بود)، غیراخلاقی، حرص پول و جاه‌طلبی اجتماعی (او معشوقه این به اصطلاح ناپدری شده بود تا بعداً او را تکه‌تکه کند)، و با حمله ناگهانی نفرت شدید (با بریدن گوشت بریان با کارد تهدیدهای رمزآلودی ابراز می‌کرد) مشخص شده بود.

آیا ویرجینیا قاتل بود؟ با خواندن یک متن چاپ نشده که به تازگی پیدا و منتشر شده است (کاخ طلاها[1]) شک و تردید در این زمینه از میان می‌رود. این یک بازنویسی برای فیلم است که گادا همزمان ــ یا کمی قبل یا کمی بعد ــ با اولین نگارش رمان نوشته است و دسیسه به‌طور کامل و بازِ جزئیات پرداخت و روشن شده است. (در آن می‌فهمیم که دزد جواهرات دیومد لانچیانی نیست بلکه انه رتالی[2] است که برای دستگیر نشدن به‌طرف کارابینه‌ها تیراندازی می‌کند و خود کشته می‌شود) این بازنویسی (که هیچ ربطی با فیلمی که در سال ۱۹۵۹ پیترو جرمی[3] از رمان می‌سازد و گادا نیز با او همکاری نداشته، ندارد) هرگز از سوی تهیه‌کننده‌ها و کارگردان‌ها به حساب نیامد و البته هیچ جای تعجبی ندارد: گادا دیدی بکر از نوشتار سینمایی داشت که بر مبنای دیزالو بود که افکار و پس‌زمینه‌ها را نشان می‌داد. خواندن این برداشت از آن جهت برای ما جالب است که تار و پود رمان را دربرمی‌گیرد اما تنش واقعی نه برای ماجرا نه برای روان‌شناسی دربرندارد.

در خاتمه باید گفت مسأله در who´s done it? (به انگلیسی در متن) نیست: در نخستین صفحه‌های رمان پیشاپیش گفته می‌شود که «میدان نیروهایی» که در اطراف قربانی ایجاد می‌شود، جرم را تعریف می‌کند؛ «فشاری که بر سرنوشت [تحمیل می‌شود]» و از قربانی، از موقعیتش در ارتباط با موقعیت سایرین ناشی می‌شود، شبکه‌ی حوادث را می‌تنند: «این مجموعه‌ی نیروها و احتمال‌ها که همه‌ی موجودات انسانی را دربرمی‌گیرد و مرسوم است تقدیر بنامیم‌اش.[4]

---

1. Il Palazzo degli ori 2. Enée Retalli 3. Pietro Germi

۴. درمورد توالی این سه نقل قول، نگاه کنید به L´Affreux Pastis de la rue des Merles, op.cit.,p.27. در متن ایتالیایی پاستکیا کیو (در مجموعه آثار جلد ۲ میلان، Garzanti، ۱۹۸۹) گفته شده coazione al destino و به فرانسه با اصطلاح les données immanentes du destin (داده‌های پابرجای تقدیر) ترجمه شده.

یوجینیو مونتاله[1]

Forse un mattino andano [۲]

در جوانی، دوست داشتم شعر از بر کنم. در مدرسه زیاد شعر می‌خواندیم - امروز آرزو می‌کنم تعدادشان بیش‌تر می‌بود - و آن‌ها همچنان در سراسر زندگی با من بودند و تقریباً به‌طور ناخودآگاه از بر می‌خواندم‌شان و حتا

---

1. Eugenio Montale

۲. با توجه به این که این مقاله به تجزیه تحلیل سبک می‌پردازد، ترجیح دادیم واژگان ایتالیایی راکه به این شعر کوتاه مونتاله برگرفته از (*استخوان ماهی مرکب*)Os di seppia، حفظ کنیم. متن کامل آن را به ایتالیایی می‌آوریم و بعد ترجمه فارسی آن بر اساس ترجمه فرانسوی کار پاتریس آنجلینی Patrice Angelini و متن ایتالیایی ارائه می‌شود.

Force un mattino andando in un´aria di vetro,
Arida, rivolgendomi, vedrò compirsil il miracolo:
II nulla alle mie spalle, il vutot dietro
Di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s´uno schermo, s´accamperanno di gitto
Alberi case colli par l´inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n´andro zitto
Tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

شاید صبحی، روان در هوای تفته،
به‌سان شیشه، روی برگردانم و به نظاره بنشینم معجزه را:
عدم در پس پشت و در قفای من،
خالی - با دهشت مستانه.
آن‌گاه، تو گویی بر پرده، در خیزی یگانه جای می‌گیرند
درختان، خانه‌ها، تپه‌ها، برای آن همیشه سراب.
اما بسی دیر خواهد بود، خاموش خواهم رفت.
در میان آدمیانی که روی برنمی‌گردانند، تنها با رازم.

پس از سال‌ها ناگهان ظاهر می‌شوند. پس از پایان دبیرستان، چند سالی برای خود، آثار شاعرانی را که در برنامه درسی نبود، از برمی‌کردم.

سال‌هایی بود که *استخوان‌های ماهی مرکب* و *فرصت‌ها* تازه با جلد خاکستری انتشارات انودی[1] در ایتالیا پخش شده بود. حوالی هیجده سالگی‌ام بود که چندین سروده‌ی مونتاله را از بر کردم. بی شک چند تایی را فراموش کرده‌ام، برخی دیگر همچنان با منند. یک بازخوانی اشعار مونتاله به طور طبیعی، امروزه مرا به سوی این فهرست گزیده‌ی اشعاری می‌آورد که در حافظه‌ام (که تهی می‌شود) رسوب کرده است: بررسی آن چه به جای مانده و آن‌چه «پاک شده است» (یا برای به‌کار گرفتن شکل عامیانه که مونتاله حفظ کرده «خط خورده»)، مطالعه‌ی نوسانات و تغییر شکل‌هایی که اشعار از بر شده، مرا به بررسی عمقی این اشعار می‌کشاند، همچنین به مطالعه ارتباطی که طی سال‌ها با آن‌ها برقرار کرده‌ام.

اما مایلم شعری را انتخاب کنم که در عین حال که مدت‌های مدید در حافظه‌ام جای داشته و تاثیر این اقامت را نیز پذیرفته، برای مطالعه‌ای کاملاً امروزی و عینی‌ای مناسب است که به دور ازپژواک‌های خودزندگی نامه‌ای آگاه یا ناخودآگاهی باشد که اشعار مونتاله بر من می‌گذارد. پس Forse un mattino andando in un´aria di vetro (شاید صبحی، روان در هوای تفته)، را بر گزیدم، یکی از اشعاری که اغلب بر پلاتین ذهنم تاب می‌خورد و دوباره بی هیچ غم Forse un mattino غربتی خود را به من می‌نماید، گویی برای اولین‌بار است که آن را می‌خوانم.

Forse un miattino، «شاید صبحی» یک «استخوان ماهی مرکب» که از سایرین متمایز می‌شود، نه به این خاطر که شعری است «روایی» (شعر مشخصاً روایی مونتاله *دمی که رایحه‌ی تلخ را برمی‌خیزاند* نام دارد که فاعل عمل باد است و عمل بررسی غیبت یک نفر و در نتیجه سیر روایی در رویارویی میان یک فاعل غیر انسان حاضر با یک مفعول انسان غایب است)، بلکه بیش‌تر به این دلیل که در آن اشیاء و نشانه‌های طبیعی نمایان نشده و منظره‌ی مشخص ندارد. شعرِ تخیل و اندیشه‌ی انتزاعی است و این مساله به ندرت در شعر مونتاله پیش می‌آید.

---

1. Einaudi

اما درمی‌یابیم (با دور کردن این شعر از بقیه) که حافظه‌ام موردی را در این شعر تصحیح کرده است: بیت ششم در ذهن من بدین صورت آغاز می‌شود: «درختان، خانه‌ها خیابان‌ها» یا «آدمیان خانه‌ها خیابان‌ها» و نه «درختان خانه‌ها تپه ها» با بازخوانی متن پس از سی و پنج سال به شکل واقعی آن پی می‌برم. این بدان معناست که با جایگزینی «تپه‌ها» با «خیابان‌ها» عمل را در دکوری شهری قرار می‌دهد، شاید به این خاطر که کلمه «تپه‌ها» برای من طنینی بسیار مبهم دارد، شاید به این خاطر که حضور «آدمیانی که روی برنمی‌گردانند» برای رفت و آمد عابران را القا می‌کند؛ در مجموع از دید من نابودی دنیا بیش‌تر به شکل نابودی شهر است تا نابودی طبیعت. (اکنون می‌بینیم که حافظه‌ام تنها تصویر بیت Ciò non vede la gente nell´affolato corso «اما انبوه رهگذران در خیابان آن را نمی‌بیند» را که چهار صفحه پیش‌تر در قطعه شعری که دوبرابر از آن طولانی‌تر است برای این شعر قرار داده است.)

در نگاهی دقیق‌تر مشاهده می‌کنیم که آغاز «معجزه» با عنصرِ طبیعی یعنی جَوّی، مشخص می‌شود، ماهی مرکب و شفافیت بلورین هوای زمستانی که چیزها را آن چنان واضح می‌کند که تأثیری غیرواقعی می‌آفریند، گویی هاله‌ی مه که عموماً ساحلی‌اش را با آمیختن آن با منظره‌ای که در حافظه دارم، قرار می‌دهم و معرف آن ضخامت و وزن هستی است. نه، این کاملاً درست نیست: بیش‌تر جنبه‌ی عینی این حالت نامرئی که گویی از جنس شیشه با استحکام خود کفای آن است که سرانجام بر جهان قرار می‌گیرد و آن را ناپدید می‌کند. هوا ـ شیشه عنصر حقیقی این شعر است و شهر ذهنی که من شعر را در آن قرار می‌دهم، از جنس شیشه است که شفاف و محو می‌شود. تعیین «واسطه»[1] است که به احساس نیستی می‌انجامد (حال آن‌که در آثار لئوپاردی[2] بی‌تصمیمی است که این تاثیر را به دست می‌آورد.) یا، برای آن که دقیق‌تر بگوییم، در آغاز *Forse un mattino* «شاید صبحی» احساس معلق بودن است که بی‌تصمیمی نیست بلکه توازنی دقیق است

۱. کالوینو واژه‌ی ایتالیایی *medio* به معنای آن چه در وسط است استفاده کرده؛ به این دلیل آن را در گیومه گذاشتیم.م.

2. Leopardi

andano in un´aria di vetro «روان در هوای خشک مثل شیشه»، تقریباً راه رفتن در هوا، در بالا، در شیشه‌ی شکننده‌ی هوا، در روشنایی سرد صبح تا آن‌جا که متوجه شویم در خلاء معلق‌ایم.

حس تعلیق و حالت عینی تا بیت دوم به علت ضرب آهنگ (ریتم) نوسانی است که از طریق *compìrsi* «به انجام رسیدن» دنبال می‌شود، خواننده پیوسته به تصحیح آن به *cōmpiersi* «به انجام رسیدن»[1] وسوسه می‌شود، اما هربار متوجه می‌شود که تمام بیت حول شکل منثور compìrsi می‌چرخد که هر گونه شوریدگی را در مشاهده «معجزه» کم رنگ و خفیف می‌کند. این بیتی است که گوش من همیشه بدان حساس بود، زیرا مشخصاً در بیان (ازبر) باید کمی کمکش کرد، گویی یک پایه زیاد دارد، اما برعکس هیچ‌چیز اضافی نیست، اما حافظه‌ی من اغلب میل به خلاصی از چند هجا دارد. شکننده‌ترین محل شعر از نظر ضبط در حافظه کلمه‌ی *rivolgendomi* «برمی‌گردم» است که گاهی آن را به صورت *rivoltandomi* یا *girandomi*[2] خلاصه می‌کنم و تمام تسلسل تاکیدها را بر هم می‌زنم.

در میان دلایلی که یک شعر بر حافظه نقش می‌بندد (در وهله‌ی اول باعث می‌شود از برش می‌کنیم و بعد به خاطرش بیاوریم)، ویژگی‌های وزنی نقش حیاتی دارند. در آثار مونتاله استفاده از قافیه همیشه برای من جذاب بوده است: کلماتی که در هجای ماقبل آخر مکسور است که با دوهجا مانده به آخر مکسور هم قافیه می‌شوند، قافیه‌های ناکامل، قافیه‌هایی که در وضعیت غیرمتعارف قرار می‌گیرند مانند *Il saliscendi bianco e nero dei balestrucci dal palo* «*سپید و سیاه، آمد و شد پرستوهای تیرک*» که با *dove più non sei* و «*تو دیگر آنجا نیستی*» هم قافیه می‌شود. قافیه‌های عجیب تنها آوایی نیست: مونتاله یکی از شعرای نادری است که راز استفاده از قافیه را برای پایین آوردن لحن و نه بالا بردن آن با تاثیرات ویژه بر مضمون می‌دانست. *il miracolo*: «معجزه» در پایان بیت دوم با هم قافیه شدن با *ubriaco* «سرمست» در دو بیت پایین‌تر بُعد دیگری پیدا می‌کند، و تمام چهارپاره با طنینی ناموزون به نوعی توازن می‌رسد.

miracolo «معجزه» یکی از مضمون‌های خاص و بلامنازع مونتاله است،

---

۱. معنای هردو کلمه در ایتالیایی یکی است اما تاکید لحن در هر یک متفاوت است. م.

۲. هر دو نیز به معنای برمی‌گردم است. م.

مضمون شعرهای *maglia rotta nella rete* «حلقه‌ی پاره شده‌ی تور صیادی» و *L´anello che non tiene* «سلسله‌ی نا استوار»[1]، اما در این جا یکی از موارد نادری است که شاعر ورای دیوار فشرده‌ی دنیای تجربی، حقیقت را به گونه‌ی دیگر، به صورت یک تجربه‌ی قابل وصف، نمایان می‌سازد. اگر این تعریف خطر آن را نداشت که در کلیت، آن‌چه را که با واژه‌های مشخص به ما القا شده است، از میان ببرد، می‌توان گفت که موضوع مجازی بودن جهان است، نه بیش‌تر نه کم‌تر. مجازی بودن جهان، بنیان ادیان، فلسفه‌ها و ادبیات، به‌ویژه شرقی است، اما این شعر در افق عرفانی دیگری که واضح و شفاف است، حرکت می‌کند؛ مانند *in un´aria di vetro* «در هوای خشک مانند شیشه» ذهنی. مرلو-پونتی[2] در اثرش به نام *پدیدارشناسی دریافت* صفحات بسیار زیبایی دارد درباره‌ی مواردی که تجربه‌ی انتزاعی فضا از تجربه‌ی جهان عینی متمایز است (در تاریکی شب، در خواب (رؤیا)، تحت تاثیر مواد مخدر، در شیزوفرنی و غیره). این شعر می‌تواند درمیان مثال‌های مرلو-پونتی قرار گیرد: فضا از جهان جدا می‌شود و به همین عنوان استقرار می‌یابد، خالی و نامحدود. شاعران از این کشف به‌مثابه‌ی یک نعمت استقبال می‌کنند، مانند *miracolo*، «معجزه»، مانند دستیابی به حقیقت در برابر *inganno consueto* «سراب همیشگی»، اما این رنج یک سرگیجه وحشتناک نیز هست: *con un terrore di ubriaco* «با وحشت می‌خاره‌ی مست». *L´aria di vetro* «هوای شیشه‌ای» دیگر حتا تحمل گام‌های مرد را نیز ندارد؛ *andando*، «روان» (در حال رفتن) که در آغاز اوج گرفته بود، پس ازپروازی سریع در نوسانی که هر نقطه‌ی شناسه‌ای را گم کرده، پایان می‌یابد.

di gitto «در یک فوران» که بیت نخست چهارپاره‌ی دوم با آن تمام می‌شود تجربه‌ی نیستی را در یک دم محدود می‌کند. حرکت را از درون یک منظره‌ی جامد از سر می‌گیرد که اکنون گویی در حال زار است؛ در می‌یابیم که شاعر تنها در پی یکی از بی‌شمار خطوط بُرداری است که سایر انسان‌های حاضر در این فضا در طول آن‌ها در حرکتند، *gli*

---

۱. در «استخوان‌های ماهی مرکب»

2. Merleau - Ponty

umini che non si voltano «انسان‌هایی که روی برنمی‌گردانند»؛ شعر با حرکتی متکثر، خطی و یک‌نواخت تمام می‌شود.

اما تردید درمورد نابودی این انسان‌های دیگر، در لحظه‌ای که جهان نابود شده، باقی می‌ماند. در میان اشیایی که از نو «مستقر» می‌شوند، درختان هستند، اما انسان‌ها نه (نوسانات حافظه‌ی من به نتایج فلسفی متفاوتی می‌انجامد)، پس انسان‌ها ممکن است آن‌جا مانده باشند؛ همان‌گونه که نابودی جهان بیرون از منِ شاعر می‌ماند، ممکن بود هر موضوع تجربه یا قضاوت را نیز دربرنگیرد. خلاء بنیادین پر از ماده‌ی بسیط است، سرشار از من‌های سوزنی شکل که اگر برگردند فریب را افشاء می‌کنند، اما هم‌چنان در نظر ما گُرده‌هایی در حرکتند که از استحکام مسیر مدارشان مطمئن‌اند.

در این‌جا می‌توان وضعیت عکس را مشاهده کرد، مثلاً در *باد و درفش‌ها*: حضور انسانی شکننده است حال آن‌که *Il mondo esiste* «جهان وجود دارد...»، در زمانی که نمی‌تواند تکرار شود. در این‌جا بر عکس، دوام حضور انسانی تنها منوط است به تفریق جهان و دلایل آن، حضوری هم‌چون تجرید نومیدانه زیرا این حضور قربانی یک فریب است یا دارنده‌ی راز عدم.

خوانش من از *Forse un mattino andano* ممکن است تمام شده تلقی شود. اما درون من یک رشته تفکرات را درباره‌ی دریافت بصری و تطابق فضا به حرکت درآورد. یک شعر به واسطه‌ی توانایی‌اش در تشنج فرضیه‌ها، بی‌هوده‌گویی‌ها، تسلسل افکار در سرزمین‌های دوردست، یا بهتر بگوییم با فراخواندن و اتصال افکار با خاستگاه‌های متفاوت و با تشکل آن‌ها در شبکه‌ای متحرک از احاطه و انکسار همانند عبور از یک بلور، زندگی می‌کند.

vuoto «خلاء» و *nulla* «عدم» در *alle mie spalle* «پشت سر من» قرار دارند. نکته‌ی بنیادین این شعر کوچک در این‌جاست. این یک حس نامشخص انحلال نیست: ساخت یک الگوی شناسه‌ای است که انکارش آسان نیست و می‌تواند «درون ما، در کنار دیگر الگوهای کم و بیش تجربی هم زیستی داشته باشد». فرضیه را می‌توان با واژگانی ساده و محکم بیان

کرد: با توجه به دو بخشی بودن فضای پیرامون ما و تقسیم آن به یک میدان بصری در برابر چشمان‌مان و یک میدان نامرئی در پشت سر ما، اولی را به عنوان پرده‌ی اوهام تعریف می‌کنند و دومی را به‌مثابه‌ی خلائی که جوهر حقیقی جهان است.

پس به‌جاست اگر توقع داشته باشیم شاعر با مشاهده این که پشت سرش چیزی جز خلاء نیست، این کشف را در دیگر جهات هم گسترش دهد؛ اما در متن هیچ چیزی که مؤید این تعمیم باشد، وجود ندارد؛ حال آن‌که الگوی فضای دو بخشی در هیچ جای متن رد نشده، حتا با تکرار بیت سوم تایید هم شده:

il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/di me

«نیستی در پشت سرم، در قفایم / خلاء». در زمانی که این شعر را صرفاً در حافظه‌ام مرور می‌کردم، این تکرار گاهی باعث تردیدم می‌شد پس گونه‌ی دیگری را می‌آزمودم:

il nulla a me dinanzi, il vuoto dietro/di me

یعنی شاعر برمی گردد، خلاء را می‌بیند، عقب گرد می‌کند تا به حالت اول خود باز گردد و خلاء در هر سو گسترده شده است. اما با کمی فکر، فهمیدم که اگر مکان کشف خلاء در این dietro «پشت» مشخص نمی‌شد، چیزی از قدرت روانی شعر از دست می‌رفت.

تقسیم فضا به میدان‌های پسین و پیشین تنها یکی از ابتدایی‌ترین عملیات انسانی درباره‌ی مقوله‌ی (طبقات) نیست. این یک داده‌ی اولیه‌ی مشترک میان تمام حیوانات است که بسیار زود در نردبان زیستی آغاز می‌شود، از زمانی که موجودات زنده‌ای هستند که نه در ارتباط با تقارنی شعاعی که در ارتباط با طرحی دو قطبی رشد می‌کنند و در یک سرِ بدن، اعضای ارتباطی با جهان خارج را قرار می‌دهند: یک حفره و چند خروجی عصبی که برخی از آن‌ها تبدیل به دستگاه‌های بصری می‌شوند. از این پس، جهان با میدان پیشین شناخته می‌شود که یک ناحیه‌ی نا-شناخت، نا-جهان، عدم در پشت سر مشاهده‌کننده، مکمل آن است. با جابه‌جا شدن و یا جمع کردن میدان‌های دید متوالی، موجود زنده موفق به بنای جهانی مدور، کامل و منسجم می‌شود، اما به هرحال این یک الگوی استدلالی است که بررسی‌ها و تحقیق‌ها هرگز رضایت‌بخش نیستند.

انسان همیشه از فقدان یک چشم در پس سر رنج برده و وضعیت شناسه‌ای او همیشه مسأله ساز بوده زیرا هرگز نمی‌تواند از آن‌چه در پشت سرش می‌گذرد مطمئن باشد، یعنی نمی‌تواند بررسی کند که آیا جهان بین دو نقطه‌ی رأسی که با نگاه کردن به بیرون در چپ و راست می‌تواند ببیند، ادامه دارد یا نه. اگر بی‌حرکت نشده باشد، می‌تواند گردنش را و تمام بدنش را بچرخاند و مطمئن شود که جهان آن‌جا نیز هست اما باز هم این تاییدی است بر آن چه پیش روی اوست و هم‌چنان در میدان دیدش قرار دارد که گستره‌ی آن زاویه‌ای با چند درجه‌ی مشخص است و نه بیش‌تر، درحالی‌که همیشه پشت سرش، کمانی مکمل وجود دارد که در این لحظه‌ی مشخص، ممکن است جهان نباشد. درمجموع، ما دور خود می‌گردیم تا ببینیم میدان دیدمان چه‌گونه است.

قهرمان شعر مونتاله موفق می‌شود با ترکیب عوامل عینی (هوای شیشه‌ای، خشک) و ذهنی (دریافت معجزه‌ای عرفانی) آن‌چنان سریع بچرخد که مثلاً می‌تواند به جایی نگاه بیندازد که میدان دیدش هنوز فضای آن را دربرنگرفته و عدم و خلاء را ببیند.

همین مساله را به صورت مثبت (یا منفی یعنی با تغییر علامت) در افسانه‌ی هیزم‌شکن‌های ویسکانسین[1] و مینه‌سوتا[2] باز می‌یابیم که بورخس[3] در *موجودات خیالی*[4] خود نقل کرده است. در آن‌جا جانوری است به نام hide-behind[5] و همیشه در پشت سرتان است و همه جا در پی‌تان، در جنگل، هنگام رفتن از پی چوب؛ شما برمی‌گردید، اما هرقدر هم که سریع باشید، hide-behind باز هم سریع‌تر است و پیش از شما جابه‌جا شده و در پشت سرتان قرار گرفته است؛ و شما هرگز نخواهید فهمید چه‌گونه عمل می‌کند اما همیشه آن‌جاست. بورخس منابع خود را ذکر نمی‌کند و شاید خودش خالق این افسانه باشد؛ اما این از قدرت فرضیه‌اش که آن را ژنتیک و انتزاعی می‌انگارم، چیزی کم نمی‌کند. می‌توان گفت که انسان مونتاله همانی است که موفق می‌شود بچرخد و hide-behind را ببیند: و او وحشت‌انگیزتر از هر جانوری است، عدم است.

1. Wisconsin 2. Minnesota 3. Borges
4. Zoologie fantastique
۵. مخفی در قفا ـ این کلمه در متن به انگلیسی آمده و ترجمه نشده.م.

بی‌وقفه، بی‌هوده‌گویی‌هایم را ادامه می‌دهم. می‌توان به آن ایراد گرفت که تمام این گفتار قبل از انقلاب انسان‌شناسی زیربنایی عهد ما قرار دارد: استفاده از آینه‌ی اتومبیل. انسان مجهز به موتور باید تضمینی از وجود جهان پشت سر خود داشته باشد، زیرا مجهز به چشمی است که عقب را می‌نگرد. از آینه‌ی اتومبیل‌ها صحبت می‌کنم و نه از آینه به طور کلی، زیرا در آینه جهانی که پشت سرمان قرار دارد و به‌صورت پیرامون و مکمل شخص خودمان دریافت می‌شود. آن‌چه که آینه اثبات می‌کند، حضور فاعل مشاهده‌کننده است که جهان‌اش زمینه‌ای کمکی است. آن‌چه آینه ایجاد می‌کند، عمل عینی کردن من است با خطری که ما را تهدید می‌کند و اسطوره نارسیس[1] پیوسته یادآور آن است، غرق شدن در من و درنتیجه نابودی من و جهان.

درعوض، حادثه بزرگ قرن ما استفاده‌ی مدام از آینه‌ای است که طوری قرار گرفته که من را از تصویر متمایز می‌سازد. انسان اتومبیل‌ران می‌تواند به‌عنوان یک گونه‌ی زیستی جدید بیش‌تر به خاطر آینه‌ی اتومبیل تا خود اتومبیل درنظر گرفته شود، زیرا چشمانش بر جاده‌ای خیره شده که در پیش او کوتاه و در پشت او بلند می‌شود، یعنی می‌تواند در یک نگاه دو میدان دید متقابل را بدون مزاحمت تصویر خود ببیند، گویی یک چشم واحد است که بر کلیت جهان آویخته است.

اما در نگاهی دقیق، این انقلاب فن حسی بر فرضیه‌ی *Forse un mattino* خراشی وارد نکرده است. اگر *inganno consueto* «سراب همیشگی» تنها چیزی که ما پیش روی داریم، این توهم بخشی از میدان پیشین را در برمی‌گیرد که در مدعی است میدان پسین را قاب آینه نشان می‌دهد. منِ *Forse un mattino*، حتا اگر درحال *رانندگی* در این هوای شیشه‌ای باشد و حتا اگر در همان شرایط قابلیت دریافت، برگردد، از ورای شیشه‌ی عقب اتومبیل در آینه‌ی اتومبیل منظره‌ی در حال دور شدن با نوارهای سفید بر آسفالت و بخشی از جاده‌ی پشت سر گذاشته شده را نمی‌بیند، بلکه پرتگاهی خالی و نامتناهی را خواهد دید. از طرفی در آینه‌های مونتاله ـ همان گونه که سیلویو دارکو آواله[2] در خصوص شعر *گوشواره‌ها*[3]

1. Narcisse
2. Silvio d´Arco Avalle
۳. Gli orecchini در مجموعه *شعر نگرانی و شعرهای دیگر*.

نشان داده (و در شعر *آب‌گیر*[1] و در مورد سایر آینه‌ها) ـ تصویرها منعکس نمی‌شوند بلکه «از پایین» سطح آب را لمس می‌کنند، آن‌ها به دیدار مشاهده‌گر می‌آیند.

در واقع، تصویری که ما می‌بینیم چیزی نیست که چشم ضبط کند یا چیزی که در چشم وجود دارد: چیزی است که از طریق تحریکاتی که اعصاب بینایی منتقل می‌کنند، به طور کامل در مغز روی می‌دهد، اما تنها در ناحیه‌ای از مغز شکل و معنا می‌یابند. این ناحیه *lo schermo*«پرده» است که تصاویر بر آن قرار دارند، و اگر موفق شوم در درون خودم بچرخم، و ورای این ناحیه‌ی مغزم را ببینم، یعنی بفهمیم که جهان چه‌گونه است، پیش از آن‌که دریافت من به آن رنگ، شکل درختان، خانه‌ها و تپه‌ها را بدهد، در تاریکی بی‌بُعد و بی شیء که غباری از ارتعاش‌های سرد و بی‌شکل هم‌چون سایه‌هایی بر روی رادار تنظیم نشده از آن عبور می‌کند، کورمال‌کورمال حرکت خواهم کرد.

بازسازی جهان *come su uno schermo*«هم‌چون بر پرده» صورت گرفته، این استعاره در این جا تنها می‌تواند سینما را به‌خاطر بیاورد. در سنت بوطیقایی ما کلمه *schermo* «پرده» به معنای «پناه نامرئی شدن» یا «دیافراگم» به‌کار می‌رود و اگر بخواهیم دل به دریا بزنیم و بگوییم که برای نخستین بار یک شاعر ایتالیایی *schermo* را به مفهوم «سطحی که تصاویر بر آن انداخته می‌شود» به‌کار برده، فکر می‌کنم احتمال خطا چندان زیاد نباشد. این شعر (که تاریخ آن را می‌توان بین ۱۹۲۱ و ۱۹۲۵ رقم زد) به‌طور واضح متعلق به عصر سینما است که در آن جهان در برابرمان به‌صورت سایه‌هایی بر روی فیلم می‌گذرد، درختان، خانه‌ها، تپه‌ها بر زمینه‌ای دو بُعدی نمایان می‌شوند، سرعت ظهورشان (*di gitto*، «در یک فوران») و نحوه‌ی شمارش، توالی تصاویر در حرکت را القاء می‌کند. سخن از تصاویر پخش شده نیست، *accamparsi* (قرار گرفتن در میدان، اشغال یک میدان، در این‌جا میدان دید مستقیماً مطرح شده) ممکن است به یک منبع یا مولد تصویر ارجاع ندهد و مستقیماً از پرده تولید شود (همان‌گونه که درمورد آینه

---

۱. Vasca در مجموعه شعر *استخوان ماهی مرکب*.

مشاهده کردیم)، حتا تماشاگر سینما نیز دچار این توهم می‌شود که تصاویر از پرده می‌آیند.

به‌طور سنتی، شاعران و نمایشنامه‌نویسان، به کمک استعاره‌های تئاتری توهم جهان را ایجاد می‌کردند؛ در قرن ما جهان شبیهِ دوربین سینما جایگزین جهان شبیهِ تئاتر شده است. چرخش تصاویر بر پرده‌ی سفید.

دو سرعت متمایز از شعر کوچک عبور می‌کنند: سرعت ذهن که از طریق مکاشفه ادراک می‌کند و سرعت جهان که می‌گذرد. درک، چیزی نیست مگر مسأله‌ی سرعت، برگشتن ناگهانی برای غافلگیری *hide-bihind*، چرخشی سرگیجه‌آور به دور خود و شناخت در این سرگیجه است. جهان تجربی بر عکسِ توالی‌ها، پیوستگی و پایداری را به ما نشان می‌دهد.

ضرب آهنگ سومی نیز هست که بر دوتای دیگر چیره می‌شود و آن تعمق است، عملی جذب شده و معلق در هوای صبحگاهی، سکوتی که در آن رازی حفظ می‌شود که در حرکت میخکوب‌کننده‌ی مکاشفه به‌دست آمده. قیاسی جوهری این *andare zitto* «خاموش رفتن» را با عدم و خلائی پیوند می‌زند که می‌دانیم مبدأ و انجام همه‌چیز است، و نیز به *aria di vetro arida*«هوای شیشه‌ای، / خشک»، که شبیه بیرونی آن است که کم‌ترین حد توهم را برنمی‌انگیزد. این عمل ظاهراً با عمل *unomini che non si voltano* «مردانی که برنمی‌گردند»، فرقی ندارد، مردانی که شاید آن‌ها نیز هرکدام به روش خود فهمیده‌اند و سرانجام شاعر در میان آن‌ها گم می‌شود. این ضرب آهنگ سوم است که با تکرار نُت‌های سبک آغازین اما با آهنگی بم‌تر، مُهر خود را بر پای شعر می‌زند.

همینگوی[1] و ما

زمانی بود که برای من ـ و برای بسیاری دیگر، همسالانم ـ همینگوی یک خدابود. روزگار خوشی بود و با خرسندی به یادش می‌آورم، حتا بدون این‌سایه‌ی چشم‌پوشی طنزآمیز که با آن به آداب و شور و اشتیاق جوانی می‌نگریم.

دوران‌های جدی‌ای بود و ما هم با جدیت آن‌ها را سپری می‌کردیم و در عین حال با بی‌باکی و خلوص باطنی و حتا می‌توانستیم در آثار همینگوی درس بدبینی، بی‌اعتنایی فردگرایانه و گرایش سطحی به سخت‌ترین تجربه‌ها را بیابیم: تمام این‌ها هم در آثار همینگوی بود، اما یا بلد نبودیم آثار او را بخوانیم یا چیزهای دیگری در سر داشتیم؛ موضوع این است که درسی که از آن‌ها می‌گرفتیم داشتن رفتاری گشوده و سخاوتمندانه، تعهد عملی ـ در عین حال فنی و اخلاقی ـ در کارهایی که بایستی می‌کردیم، درس روشن‌بینی، خودداری از خودبینی و ترحم نسبت به یک شخص در جمله‌ای که ناگهان رد و بدل می‌شود و در یک حرکت. به زودی حدود و نقایص آن را دریافتیم: دنیای بوطیقایی و سبک او که در نخستین آزمایش‌های ادبی‌ام قیمت‌های گزافی را برای آن پرداختم، بسیار تنگ و باریک به‌نظر می‌آمد و به راحتی می‌توانست تبدیل به اسلوب شود؛ و زندگیِ او ــ هم‌چنین فلسفه‌ی زندگی او ــ جهان گردی خونینی در من بدبینی و حتا اشمئزاز و دلزدگی ایجاد کرد. اما امروز، با ده سالی فاصله، با بررسی apprenticeship[2] خود

---

1. Hemingway

۲. کارآموزی، به انگلیسی در متن.

نزد همینگوی، ترازنامه‌ای مثبت ارزیابی می‌شود. می‌توانم برای آخرین بار تسلیم اداهای او بشوم و به او بگویم: «گولم نزدی، رفیق، نتونستی معلم بدی باشی» این گفتار درباره‌ی همینگوی، دقیقاً ـ امروز که جایزه نوبل را دریافت کرده، که البته هیچ معنای خاصی ندارد، اما فرصتی است مثل هر فرصت دیگری برای روی کاغذ آوردن افکاری که مدت‌هاست با خود می‌کشم ـ می‌کوشد در عین حال آن‌چه را که همینگوی برای ما بوده و آن‌چه که امروزه هست، آن‌چه را که ما را از او دور کرده و آن‌چه را که هنوز در نوشته‌های او و نه در نوشته‌های دیگر می‌یابیم، توصیف کند.

به‌طور حتم، در این دوران، آن‌چه ما را به سوی همینگوی کشاند، اندیشه‌ای بود شاعرانه و در عین حال سیاسی، شوری مبهم به سوی ضد فاشیسم فعال در برابر ضد فاشیسم خرد محض. و حتا در بعضی موارد، صادقانه بگویم، آن‌چه ما را جذب کرده بود، ستاره‌ی همینگوی ـ مالرو[1]، نماد ضد فاشیسم بین‌المللی بود، جبهه‌ی جنگ اسپانیا. خوشبختانه ما ایتالیایی‌ها دانونزیو[2] را داشتیم تا علیه برخی گرایش‌های «قهرمانانه» واکسینه بشویم و محتوای زیبایی‌شناسانه‌ی مالرو بسیار زود کشف شد. (برای بعضی‌ها در فرانسه، مثل روژه وایان[3] که آدم بسیار دوست‌داشتنی هم هست، کمی سطحی اما حقیقی، این نام دوگانه همینگوی ـ مالرو مساله‌ای پایه‌ای بود.) حتا برای همینگوی تعریف دانونزیانیسم به‌کار رفته و در بعضی موارد بی‌جا هم نبوده. اما همینگوی قلمی خشک دارد و تقریباً هیچ‌گاه زیاده‌نویسی نمی‌کند، اغراق نمی‌کند، پاهایش بر زمین است (تقریباً همیشه باید تاکید کنم: نمی‌توانم «غنا»ی همینگوی را تحمل کنم: *برف‌های کلیمانجارو* به نظرم بدترین چیزی است که نوشته) به چیزهای مادی و عینی اهمیت می‌دهد: و این‌ها ویژگی‌هایی است در تقابل با دانونزیانسیم. پس از آن باید مواظب این‌گونه تعریف‌ها بود: اگر کافی است کسی زندگی پرماجرا و زنان زیبا را دوست داشته باشد تا مهر دانونزیانسیم بر او بزنیم پس زنده باد پیروان دانونزیو. اما مساله به این صورت مطرح نمی‌شود: اسطوره‌ی عملگرای همینگوی در سطح دیگری از تاریخ معاصر قرار می‌گیرد، تاریخی بسیار معاصر و هنوز مسأله ساز.

---

1. Malraux 2. D´Annuzio 3. Roger Vailland

قهرمان همینگوی می‌خواهد خود را در اعمالش بشناسد، در مجموعه‌ی حرکاتش خودش باشد، در انتخاب فنی دستی یا در هر حالِ عملی، می‌کوشد هیچ مساله‌ی دیگری، هیچ تعهدی جز انجامِ خوب یک کار نداشته باشد: خوب ماهی گرفتن، خوب شکار کردن، منفجر کردن یک پل، نگاه کردن به صحنه‌ی گاوبازی همان‌گونه که باید به آن نگریست و البته خوب عشق‌بازی کردن. اما در پیرامون، همیشه چیزی هست که می‌خواهد از آن بگریزد، احساس بی‌هودگی همه چیز، نومیدی، شکست، مرگ. او بر رعایت دقیق قانون خود متمرکز می‌شود، بر رعایت این قواعد ورزشی که احساس می‌کند لازم است در هر جایی با ورود قواعد اخلاقی، استیلا یابند، حال چه در جدال با یک کوسه باشد، چه در موقعیتی تحت محاصره فالانژیست‌ها. او به این قانون می‌چسبد زیرا خارج از آن خلاء و مرگ است. (حتا اگر از آن حرفی نزند زیرا قانون اول understatement[1] است. یکی از زیباترین و مشخص‌ترین داستان‌ها *رودخانه‌ی بزرگ قلب دوگانه* است[2] که چیزی نیست جز گزارشی از رفتن یک مرد تنها به ماهیگیری، او از رودخانه بالا می‌رود، محل مناسب برای برپایی چادرش می‌یابد، برای خود غذا درست می‌کند، وارد رودخانه می‌شود، طعمه بر چوب ماهیگیری‌اش می‌گذارد، قزل‌آلاهای کوچک می‌گیرد، آن‌ها را به آب می‌اندازد، یکی بزرگ‌تر می‌گیرد و به همین ترتیب. هیچ چیز به جز فهرست بی‌آلایش حرکت‌ها، تصاویر سریع و دقیق مناظر، و چند توصیف حالات روحی کلی و توجیه نشده مثل «او واقعاً خوشبخت بود.». داستانی است بسیار غم‌انگیز، با احساس سرکوب‌شدگی دلهره‌ی نامعلوم که از هر سو او را تحت فشار قرار می‌دهد، و این در شرایطی روی می‌دهد که طبیعت بسیار آرام و بی‌دغدغه است و تمام توجه بر عملیات ماهی‌گیری معطوف. داستانی که «در آن هیچ اتفاقی نمی‌افتد» چیز تازه‌ای نیست. اما یک مثال جدیدتر و نزدیک‌تر به خود انتخاب کنیم: جام چوبی کاسولا[3] (که تنها وجه مشترک‌اش با همینگوی عشق به تولستوی[4] است.) در این اثر کارهای یک هیزم‌شکن توصیف شده است و درد مرگ همسرش همیشه به‌طور تلویحی حاضر است. در اثر کاسولا حدود داستان از یک سو کار و از سوی دیگر احساسی بسیار مشخص

---

۱. کم اهمیت جلوه دادن به انگلیسی در متن .م.

2. The Big Two-Hearted River 3. Cassola 4. Tolstoï

است: مرگ یک عزیز، وضعیتی که می‌تواند همیشه برای همه وجود داشته باشد. در آثار همینگوی، طرح مشابه است اما محتوا کاملاً متفاوت: از یک سو یک تعهد ورزشی هیچ معنایی جز اجرای مطلق و از سوی دیگر چیزی ناشناخته، عدم. در وضعیت آخر قرار داریم، در جامعه‌ای بسیار مشخص، در زمان بسیار مشخصِ بحرانِ تفکرِ بورژوایی و همه می‌دانند همینگوی داخل فلسفه نمی‌شود. اما بوطیقای او برخوردهایی با فلسفه‌ی امریکایی دارد که به هیچ‌وجه اتفاقی نیست زیرا مستقیماً با «ساختار» و محیط فعالیت و ادراک عملی وابستگی دارد. وفاداری به قانون اخلاقی - ورزشی قهرمانان همینگوی به عنوان تنها واقعیت مطمئن در جهانی غیرقابل شناخت، مطابق است با (نئوپوزیتیویسم[1]) تجربه‌گرایی نو که قواعد تفکر را در یک نظام بسته مطرح می‌کند، بدون هیچ اعتباری جز آن‌که درخود می‌یابد. سبک همینگوی که در فهرست حرکات، در حرف‌های گفتگویی کوتاه و خلاصه، واقعیت دست‌نیافتنی احساسات و افکار می‌سوزد، منطبق بر رفتارگرایی[2] است که واقعیت انسان را با الگوهای رفتاری او می‌شناساند.[3]

پیرامون، *horror vacui*[4] عدم اگزیستانسیالیستی، در داستان *یک محل پاکیزه و روشن* پیشخدمت فکر می‌کند *Nada y pues nada y*[5] *nada y pures nada* و داستان *قمارباز، راهبه و رادیو* با این نتیجه‌گیری تمام می‌شود که هرچیزی «افیون توده‌ها» است، یعنی محافظت متوهم علیه شر. در این دو داستان (هر دو متعلق به ۱۹۳۳ است)، می‌توان متون تقریباً «اگزیستانسیالیسم» همینگوی را مشاهده کرد. اما نه به دلیل این گفته‌های صریح «فلسفی»، بلکه به دلیلِ نوعِ کلیِ نشان دادنِ هر چیز منفی، بی‌معنا و نومیدانه در زندگی معاصر، از *زمان خورشید هم‌چنان می‌درخشد* (۱۹۲۶) با جهانگردان ابدی، شهوت‌طلبی و می‌خوارگی است که به این مطالب اعتقاد پیدا می‌کنیم. خلاء گفت‌گوهای سرشار از مکث و افول که بارزترین سابقه‌ی

---

1. néopositivisme
2. behaviourism

۳. درباره‌ی قانون رفتارگرایی Code of behaviourism همینگوی و گفتگوی «تلفظ نشده» شخصیت‌هایش نگاه کنید به چند نکته جالب در *ادبیات امریکایی* اثر مارکوس کوتلیف

۴. خلاء وحشتناک. به لاتینی در متن.م.

۵. هیچ و سپس هیچ و سپس هیچ. به اسپانیایی در متن. م.

آن در «حرف زدن درباره‌ی چیزهای دیگر» شخصیت چخوف در آستانه‌ی نومیدی است، رنگ مساله‌ی اصلی غیرخردگرایی قرن بیستم را به‌خود می‌گیرد. خرده بورژواهای چخوف که در همه چیز شکست خورده‌اند اما نه درمورد آگاهی‌شان به شأن انسانی، زیر تهدید توفان خم می‌شوند و امید به دنیایی بهتر را در خود زنده نگه‌می‌دارند. امریکایی‌های از ریشه درآمده‌ی همینگوی روح و جسم‌شان در توفان است و تنها چیزی که بلدند در برابر آن قرار دهند کوشش در خوب اسکی کردن، تیراندازی درست به سوی شیرها، بر قراری روابط خوب بین مرد و زن، فنون و فضیلت‌هایی که حتماً در جهانی بهتر که گرچه آن را باور ندارند، باارزش خواهد بود.

بین چخوف و همینگوی جنگ جهانی اول رخ داده: واقعیت مثل یک قتل عام بزرگ ترسیم می‌شود. همینگوی نمی‌پذیرد طرف قتل عام را بگیرد، ضد ـ فاشیسم او یکی از «قواعد بازی» است که مطمئن و واضح است و دریافتنش از زندگی بر آن بنا شده، اما قتل‌عام را به عنوان دکور طبیعی انسان معاصر می‌پذیرد. کارآموزی نیک‌آدامز[1] ــ شخصیت خود زندگی‌نامه‌ای نخستین آثار و شاعرانه‌ترین آن‌ها ــ تمرینی برای تحمل خشونت دنیا را دربر می‌گرفت. او در یک «اردوگاه سرخ‌پوستی» آغاز می‌کند. در آن‌جا پدر پزشکش با یک کارد ماهیگیری یک زائوی سرخ‌پوست را عمل می‌کند، درحالی‌که شوهر او که قادر به تحمل تصویر درد نیست در سکوت گلوی خود را می‌برد. زمانی که قهرمان همینگوی در پی مراسم نمادین است که این مفهوم از زندگی را بنمایاند، چیزی بهتر از گاوبازی نمی‌یابد که راه را برای افکار بدوی و بَربَر، در مسیر دی. اچ لارنس[2] و بعضی نویسندگان مردم‌شناس باز می‌کند.

همینگوی در این چشم‌انداز فرهنگی حادثه‌دیده قرار دارد و در این‌جا برای مقایسه می‌توانیم از یک نام دیگر کمک بگیریم که اغلب درمورد او ذکر می‌کنند، نام استاندال[3]: این نام دل‌به‌خواهی نیست، زیرا او بارها اعلام کرده که آن را ترجیح می‌دهد .و نوعی شباهت در امساک و سادگی سَبک آن را ثابت می‌کند و طبق یک برنامه است ــ امساک و سادگی بسیار داهیانه‌تر از نوع «فلوبری» نزد نویسنده‌ی مدرن ــ و نوعی توازی تناوب زندگی‌نامه‌ای

1. Nick Adams 2. D.H.Lawrence 3. Stendhal

و گاهی مکانی (این ایتالیای «میلانی»). قهرمان استاندال در مرز بین روشن‌بینی خردگرای قرن هجدهم و Strum und Drang[۱] رمانتیک، بین تعلیم و تربیت روشن‌بینانه‌ی احساسات و شور و هیجان رمانتیک فردگرایی ضداخلاقی قرار دارد. قهرمان همینگوی صد سال بعد در همان چهارراه قرار می‌گیرد، زمانی که تفکر بورژوایی بهترین خصلت خود را از دست داده ــ و این میراث به طبقه‌ی جدید رسیده ــ و با این حال هم‌چنان به رشد خود بین بن‌بست‌ها و راه‌حل‌های مقطعی و متناقض ادامه می‌دهد: با حرکت از تنه‌ی مشترک عصر روشنگری، شاخه‌ی فلسفه‌های فن‌گرای امریکایی جدا می‌شود و میوه‌های نهایی نیهیلیسیمِ اگزیستانسیالیست از تنه‌ی رمانتیک بیرون می‌آید. قهرمان استاندال با این که فرزند انقلاب بود، دنیای اتحاد مقدس[۲] را می‌پذیرد، به قانون بازی دورویی آن گردن می‌گذارد تا نبرد فردی خود را پیش ببرد. قهرمان همینگوی با این‌که آلترناتیو بزرگ اکتبر[۳] را دیده است، دنیای امپرسیالیسم را می‌پذیرد و در قتل‌عام‌های آن جلو می‌رود و نیز با روشن‌بینی و بی‌تفاوتی در نبردی شرکت می‌کند که از پیش می‌داند محکوم به شکست است، زیرا تنهاست.

ادراک شهودی اساسی همینگوی این بود که جنگ را به عنوان حقیقی‌ترین تصویر و عادی‌ترین تصویر دنیای بورژوا در عصر امپریالیست، حس کرده بود. در هیجده سالگی هنوز پیش از مداخله‌ی امریکا، تنها به خاطرِ میلِ به دانستن این که جنگ چه‌گونه است، موفق شد به جبهه‌ی ایتالیا برسد، اول به عنوان راننده‌ی آمبولانس، بعد به عنوان مدیر «آسایشگاه» و با دوچرخه بین سنگرهای پیاوه[۴] رفت و آمد می‌کرد. (و آن‌چه که از ایتالیا می‌فهمد و چه‌گونه در ایتالیای ۱۹۱۷ توانسته بود چهره‌ی «فاشیست» را دربرابر چهره مردمی ببیند و در زیباترین رمان خود *وداع با اسلحه* آن را نمایش می‌دهد؛ و آن‌چه از ایتالیای ۱۹۴۹ می‌فهمد و در ناموفق‌ترین رمان خود که به دلایل گوناگون جالب است *آن سوی رودخانه و*

---

۱. به آلمانی در متن: توفان و نهیب. م.
۲. La Sainte Alliance ـ اتحاد بین اشراف‌زادگان فرانسوی برای برقراری دوباره‌ی رژیم سلطنتی در فرانسه پس از انقلاب.م.
۳. منظور انقلاب روسیه است. م.
۴. Piave، این را در کتاب جدیدی به نام *The Apprenticeship of Ernest Hemingway* اثر چارلز اِ. فنتون Charles.A.Fenton می‌خوانیم.

زیر *درختان* نشان می‌دهد و آن‌چه که برعکس هرگز نفهمید، زیرا موفق نشد از پوسته‌ی توریستی خود بیرون آید، می‌تواند موضوع مقاله‌ای طولانی باشد.) اولین کتاب او (۱۹۲۴ که بعد در ۱۹۲۵ به آن اضافه شد)، که لحن آن تشکیل شده بود از خاطرات جنگ بزرگ[۱] و خاطرات کشتارهای یونان که به‌عنوان خبرنگار شاهد آن بود. عنوان این کتاب در *روزگار ما*[۲] است، عنوانی که به‌خودی خود معنای چندانی ندارد اما از طنز بی‌رحمی سرشار است، گویی می‌خواست این آیه از کتاب دعای عام[۳] را یادآور شود: *Give Peace in our Time O Lord*، *خداوندا به روزگار ما صلح عطا کن*. طعم جنگ که در فصل‌های کوتاه در *روزگار ما* نقل شده، برای همینگوی تعیین‌کننده بود، همان‌گونه که احساسات توصیف شده در *داستان‌های سباستوپول* برای تولستوی. نمی‌دانم آیا حس تحسین همینگوی نسبت به تولستوی، او را واداشت که به جست‌جوی تجربه‌ی جنگ برود یا جنگ آن تحسین را برانگیخت. به‌طور حتم، نحوه‌ی زندگی در جنگ که همینگوی توصیف کرده، مانند تولستوی نیست، نه مانند هیچ نویسنده‌ی دیگری که او دوست داشت یعنی نویسنده‌ی کوچک کلاسیک امریکایی استفن کرین[۴]. این جنگی است در سرزمین‌های دوردست که با بی‌تفاوتی یک بیگانه دیده شده: همینگوی پیشاپیش تصویری از روحیه‌ی سرباز امریکایی را در اروپا ترسیم می‌کند.

اگر سرودخوان امپریالیسم انگستان، کیپلینگ[۵] هنوز ارتباط مشخصی با یک کشور داشت و به این دلیل هندِ او نیز تبدیل به وطنی می‌شود، برای همینگوی (که برخلاف کیپلینگ نمی‌خواست چیزی «بخواند» و تنها وقایع و چیزها را نقل کند)، روحیه‌ی امریکایی وجود دارد که بدون دلیل روشنی در سراسر دنیا وارد می‌شود و خیز اقتصاد درحال توسعه‌اش را دنبال می‌کند.

اما برای این گواهیِ واقعیت جنگ و افشای کشتار نیست که همینگوی برای‌مان جالب است. همان‌گونه که یک شاعر تنها به دلیل اندیشه‌هایی که تجسم می‌کند شناخته نمی‌شود، همینگوی نیز کاملاً درگیر بحران فرهنگی نمی‌شود که در پشت سرش قرار دارد. در ورای حدود رفتارگرایی،

---

۱. مقصود جنگ جهانی اول است.م.

2. In Our Time 3. Book of Common Prayer 4. Stephen Crane

5. Kipling

بازشناسی یک انسان در اعمالش، در توانایی‌اش به غلبه بر وظایفی که بر او تحمیل شده، به هرحال روشی حقیقی و صحیح برای درک هستی است که بشریتی عینی‌تر از قهرمانان همینگوی که اعمالش هرگز یک کار ــ مگر یک کار «استثنائاً» مثل صیاد کوسه ــ یا یک وظیفه‌ی معین مبارزه نیست. نمی‌دانیم با گاوبازی‌ها باوجود تمام فنون آن چه بکنیم؛ اما جدیت واضح و دقیقی که شخصیت‌های او بلدند با آن زیر آسمان پرستاره آتش روشن کنند، قلاب‌ماهیگیری را به آب بیندازند، یک مسلسل را کار بگذارند، برای ما، جالب و کارآمد است. دربرابر این لحظات امتزاج کامل انسان با جهان، با کارهایی که می‌کند، برای این لحظاتی که انسان با طبیعت در صلح و آشتی است اما در عین حال علیه او مبارزه می‌کند، و حتا در میان آتش جنگ با بشریت هماهنگ است، می‌توانیم از تمام بخش بارز و تحسین‌شده‌ی نوشتار همینگوی، چشم‌پوشی کنیم. اگر روزی کسی موفق شود درباره‌ی رابطه‌ی بین کارگر و ماشین‌اش و عملیات دقیق کارش، شاعرانه بنویسد، باید از این لحظات همینگوی الهام بگیرد و آن‌ها را از چارچوب بی‌هودگیِ توریستی یا بی‌رحمی یا بی‌حوصلگی بکَنَد و آن‌ها را در بافت آلی دنیای جدید مولدی از نو قرار دهد که همینگوی از آن گرفته و جدا کرده بود. همینگوی فهمیده بود چه‌گونه باید در دنیا با چشمان باز و خشک، بدون توهم و عرفان ماند، چه‌گونه باید تنها بی‌هیچ اضطرابی ماند و چه‌گونه بهتر است در جمع بود تا تنها: و به ویژه سبکی بنا نهاد که به خوبی، برداشت او از زندگی را بیان می‌کند. سبکی که گرچه گاهی درخصوص حدود و معایب آن افراط می‌کند، اما در بهترین و موفق‌ترین حالات‌اش (هم چون در داستان‌های نیک[1]) می‌تواند به عنوان خشک‌ترین و صریح‌ترین زبانی برشمرد که حداقلِ نقص و اغراق را دارد و کامل‌ترین نمونه‌ی رئالیسم روشن نثر مدرن است. یک منتقد شوروی، ژ. کاشکین[2]، در مقاله‌ی زیبایی چاپ ۱۹۳۵، نثر این داستان‌ها را با نثر پوشکینِ[3] راوی مقایسه می‌کند.[4]

همینگوی از هیچ چیز بیش‌تر از نمادگرایی موهوم و باطنی‌گرایی با

---

1. Nick 2. J.Kashkin 3. Pouchkine

۴. ر.ک *International Literature*، چاپ دوباره در سمپوزیوم، ویرایش جان. کی.مک کافری *John K.M.Mc Caffery* به‌نام ارنست همینگوی: انسان و آثارش.
Ernest Hemigway. The man and his work

زمینه‌ای که کارلوس بیکر[۱] می‌خواهد به آن بچسباندش، دور نیست. کتاب بیکر از نظر اطلاعات، نقل قول‌هایی از نامه‌های چاپ نشده‌ی همینگوی به خود بیکر، فیتزجرالد[۲] و سایرین بسیار غنی است و فهرست‌های ارزشمند کتاب‌شناسی آن را غنی‌تر ساخته. این کتاب حاوی نکات دقیقی است که روشن شده، مثل رابطه‌ی مجادله‌آمیز ـ که هرگز به صورت عضویت نبود ـ همینگوی با lost Generation[۳] در *خورشید همچنان می‌درخشد*. اما این کتاب براساس طرح‌های نقد عجیب و غریب هم‌چون تضاد بین «خانه» و «نه ـ خانه»، «کوه» و «دشت» و درباره‌ی *پیرمرد و دریا* صحبت از نمادشناسی مسیحی است.

کتاب کوچک دیگری هم هست که خاضعانه‌تر و از نظر فلسفه‌ی زبانی خلاصه‌تر است و نوشته فیلیپ یانگ[۴] امریکایی است. بی‌چاره این یکی باید زحمت بکشد و ثابت کند همینگوی هرگز کمونیست نبوده و هرگز un-American[۵] نیست و می‌توان بدون آن‌که un-American بود، همان قدر بی‌رحم و بدبین بود. اما در لابه‌لای خطوط موضع منتقدانه‌ی او، می‌توان تصویر همینگوی خودمان را ببینیم، زیرا به داستان‌های سری نیک آدامز ارزش بنیادین می‌دهد و آن‌ها را در سنتی جای می‌دهد که این کتاب شگفت‌انگیز ـ به خاطر زبان و کمال واقع‌گرایی و ماجراجویی‌اش، به‌خاطر احساسش نسبت به طبیعت و درگیری او با مسائل اجتماعی زمانه‌ی خود و کشور خود ـ باب آن را گشوده است و آن *ماجراهای هاکل‌بری‌فین* اثر مارک‌تواین است.

---

۱. Carlos Baker، *Hemingway, The writer as Artist*

2. Fitzgerald

۳. به انگلیسی در متن. نسل از دست رفته. م.

4. Philip Young

۵. به انگلیسی در متن. به معنای کسی که مخالف ارزش‌های معمولی امریکایی است.

فرانسیس پونژ[1]

پادشاهان به درها دست نمی‌زنند.
آن‌ها با این سعادت بیگانه‌اند: پیش روی خود با نرمی یا تندی یکی از این تخته‌های بزرگِ آشنا را هُل دادن، برگشتن به سوی آن برای قراردادن آن بر سر خود ـ دری را در آغوش گرفتن.
... سعادتِ در مشت گرفتن گره‌ی چینی که یکی از این موانع بزرگ یک اتاق در شکم دارد؛ تن‌به‌تن شدنِ سریعی که در یک آن از حرکت باز می‌ایستد، چشم باز می‌شود و تن به تمامی با خانه‌ی جدید خود سازگار می‌شود.
ـ دستی دوستانه بیش از هل دادن دوباره و بستن کامل آن، کمی بیش‌تر نگه‌اش می‌دارد ـ آن‌چه صدای چفت قوی اما به خوبی روغن خورده‌اش، او را مطمئن می‌کند.[2]

•

این متن کوتاه با عنوان *لذت‌های در*، مثال خوبی از شعر فرانسیس پونژ است: گرفتن یک شیء، ساده‌ترین آن، یک حرکت، روزمره‌ترین آن، و سعی در نگریستن به آن‌ها خارج از هر عادت دریافتی و توصیف آن‌ها خارج از هر سازوکار کلامی که در اثر استفاده مکرر نخ‌نما شده است. بدین‌گونه چیزی بی‌تفاوت و به‌تقریب بدون ریخت مثل یک در، غنایی غیرمنتظره بروز می‌دهد؛ ناگهان از یافتن خود در جهان پر از در برای گشودن و بستن

---

1. Francis Ponge

۲. متن از فرانسیس پونژ از مجموعه *اشعار جانبداری اشیاء* گرفته شده است.

احساس خوشبختی می‌کنیم. و این نه به دلیل بیگانگی با خود (مثل یک دلیل یا ایدئولوژیکی یا زیباشناختی) بلکه تنها به این دلیل که ما با اشیاء ارتباطی دوباره برقرار می‌کنیم، با تفاوت یک چیز نسبت به چیز دیگری، با تفاوت هرچیز نسبت به خودمان. ناگهان کشف می‌کنیم که وجود داشتن ممکن است تجربه‌ای باشد بسیار شدیدتر، جالب‌تر و حقیقی‌تر از این هِلِک و هِلِک سر به هوایی که ذهن‌مان در آن خشک شده است. به همین دلیل است که فکر می‌کنم فرانسیس پونژ یکی از حکمای نادر و بزرگ عصر ماست، یکی از نویسندگان نادر محتوایی که می‌توان از آن دوباره شروع کرد تا دیگر در خلاء در نیفتیم.

چه‌گونه؟ با عطف توجه‌مان مثلاً به یک صندوق میوه «صندوق حصیری» از آن نوعی که سبزی فروش‌هامان استفاده می‌کنند.

> در تمام گوشه‌ی خیابانی که به هال[1] ختم می‌شود، با فروغ بی‌ادعا چوب سفید می‌درخشد. هنوز کاملاً نو است و کمی حیران از قرار داشتن در حالتی ناشیانه بر سر راه افتاده، بدون بازگشت، این چیز در مجموع یکی از خوشایندترین‌ها است ـ که در باب سرنوشتش بهتر است زیاد تأمل نکرد.[2]

نکته آخر حرکتی خاص از پونژ است: لعنت بر ما اگر، پس از بیان دوستی‌مان برای این شیء ساده و سبک، بیش‌تر بر آن تأکید کنیم؛ حرام کردن همه چیز است، این تکه‌ی کوچک حقیقت که به زحمت گرفته شده، بلافاصله از دست می‌رود.

به همین ترتیب برای شمع، سیگار، پرتقال، صدف، یک تکه گوشت و نان است: فهرستی از «اشیاء» که در قلمرو گیاهی، جانوری و کانی گسترش یابد، در این کتاب کوچک نهفته است که اول‌بار باعث شهرت پونژ در فرانسه شد (*جانبداری اشیاء*، ۱۹۴۲) و اِنُدی[3] با پیشگفتاری دقیق و مفید از ژاکلین ریسه[4] ترجمه‌اش را همراه با متن فرانسه منتشر کرد. ترجمه‌ی یک شاعر با متن اصلی، کاربرد بهتری ندارد جز آن‌که خواننده را به آزمون

---

۱. Halles بازار میوه و تره‌بار سابق در پاریس.م.

۲. شعر صندوق میوه.

3. Einaudi

4. Jacqueline Risset

روایت‌های دیگری که برای خود ندارد فرامی‌خواند. کتاب کوچکی که گویی عمداً ساخته شده برای آن‌که در جیبی بلغزد و برای آن‌که روی پاتختی نزدیک ساعت شماطه‌دار قرار گیرد (از آن‌جایی که پای پونژ به میان است، به جنبه‌ی فیزیکی شیء کتاب باید اهمیت داده شود)، باید فرصتی باشد برای آن‌که این شاعر کم‌رو و کمی در حاشیه، در ایتالیا گروه جدیدی از پیروان را برای خود بیابد. دستور کار چنین است: هر شب تعداد کمی از صفحات طوری خوانده شود که با روش به پیش رفتن واژه‌ها مانند زائده‌هایی بر روی جوهر دنیا، همخوانی داشته باشد، متخلخل و رنگارنگ.

از پیروان سخن گفتم برای آن‌که به اطلاعات بی‌قید و شرط و حسادت‌باری اشاره کنم که تاکنون مشخصه‌ی حلقه‌ی خوانندگان او چه در فرانسه که طی سال‌ها اشخاص بسیار متفاوت با او، نگوییم مخالف او را در برگرفته که از سارتر[1] گرفته تا جوانان تِل‌کِل[2]، چه در ایتالیا که در میان مترجمانش حتا اونگارتی[3] هم دیده می‌شود و نیز پیرو بیگنجیاری[4] که طی چندین سال ماهرترین و شیفته‌ترین مفسر او بود.

با این وجود مطمئنم که دوره‌ی پونژ (که به زودی هشتاد ساله می‌شود زیرا در ۲۷ مارس ۱۸۹۹ در مون‌پلیه[5] به دنیا آمد)، چه در فرانسه، چه در ایتالیا هنوز در راه است. و از آن‌جایی که فراخوان من خطاب به خیل عظیم خوانندگان بالقوه‌ی پونژ است که هنوز اصلاً او را نمی‌شناسد، در گفتن آن‌چه که می‌بایست بلافاصله می‌گفتم، شتاب می‌کنم: این شاعر صرفاً به نثر نوشته است. متون کوتاهی از نیم صفحه تا شش هفت صفحه طی دوران اول فعالیتش؛ حال آن‌که اخیراً این متون بزرگ‌تر شده‌اند و گواه آن است که نوشتن برای او کاری تقریباً پیوسته است. مثلاً توصیف یک قطعه صابون، یا یک انجیر خشک به اندازه یک کتاب مستقل گسترش پیدا کرده، به این ترتیب، توصیف یک دشت تبدیل به «کارخانه‌ی دشت» شده است.

ژاکلین ریسه به درستی دو تجربه‌ی بنیادین دیگر در ادبیات معاصر فرانسه را در نمایش «اشیاء» در برابر تجربه‌ی پونژ قرار می‌دهد: سارتر که (در بعضی قسمت‌های *تهوع*) به یک ریشه، یا یک چهره در آینه می‌نگرد و آنها را طوری درنظر می‌گیرد که گویی از هر مفهوم و مرجع انسانی کَنده

---

1. Sartre 2. Telquel 3. Ungaretti 4. Piero Biogngiari
5. Montpellier

شده‌اند، و آن‌ها را به صورت تصویری پاره‌پاره و منقلب‌کننده نشان می‌دهد؛ و رب گریه[1] که نوعی نگارشِ «نه به ریخت انسانی»[2] را بنا می‌نهد که در آن جهان را با صفت‌های کاملاً خنثی، سرد و عینی توصیف می‌کند.

پونژ (که از نظر تاریخی پیش از آن‌ها قرار دارد) «به ریخت انسانی»[3] به معنای بازشناسی خود در چیزهاست، گویی انسان از خود به در می‌آید تا بودن یک چیز را حس کند. این جدال با زبان را درپی دارد و مثل آن‌که ملحفه‌ای را که در یک طرف بسیار باریک است و از یک طرف دیگر بسیار پهن مرتب بکشی و زیر تشک ببری، زیرا گرایش همیشگی زبان زیاده‌گویی یا کم‌گویی است. این یادآور نوشته‌های لئوناردو داوینچی[4] است که او هم در بعضی متون کوتاه کوشیده در انواع پرداخت شده، گُر گرفتن آتش یا تراشیدن سوهان را توصیف کند.

«وزن» پونژ، توداری او را ـ که عیناً در شخصیت بیرونی او نیز هست ـ می‌توان به این صورت تعریف کرد که برای صحبت درمورد مثلاً دریا، باید به‌عنوان مضمون برود سراغ حاشیه‌ها، ساحل‌ها، کناره‌ها. چیزی بی‌حد و حصر وارد صفحات او نمی‌شود یعنی زمانی وارد می‌شود که او به تصاویر خود برخورد و تنها آن زمان واقعاً شروع به زیستن می‌کند:

> [...] با استفاده از دوری متقابل که برقراری ارتباط بین آن‌ها را مانع می‌شود، مگر از طریق او یا با دور زدن‌های بزرگ، بی‌شک می‌گذارد هرکدام خیال کنند که مخصوصاً به طرف او می‌آید. درواقع او با همه مودب است و فراتر از مودب: او برای هر یک از آن‌ها قادر به ابراز همه گونه اعتقادهای متوالی است، در اعماق بستر خود مالکیت بی‌نهایت خود را بر جریان‌ها نگه می‌دارد. هرگز بیش‌تر از اندازه‌ی کمی از حدود خود فراتر نمی‌رود، خود او ترمزی بر خشم امواجش می‌گذارد و مانند عروس دریایی‌ای که به عنوان تصویر کوچک شده یا نمونه‌وار از خود به صیادان می‌سپارد، تنها تعظیمی از سر خلسه در هر کرانه‌اش می‌کند.[5]

1. Robbe-Grillet 2. non-anthropomorphe 3. anthropomorphe
4. Lonard de Vinci

۵. *کرانه‌های دریا.*

سرّ کار در تثبیت شکل قطعی هر شیء یا هر عنصر است. یعنی شکلی که تقریباً همیشه کم‌ترین اهمیت را به آن می‌دهیم، و گفتمان را پیرامون آن بنا کنیم. برای توصیف آب، پونژ به «ضعف» مقاومت‌ناپذیر او که جاذبه است اشاره می‌کند، این‌که آب همیشه به سمت پایین گرایش دارد، اما کدام شیء، مثلاً یک کمد، تابع نیروی جاذبه نیست؟ در این‌جاست که پونژ با مشاهده‌ی روش کاملاً متفاوتی که یک کمد به سمت زمین گرایش دارد می‌تواند ــ تقریباً از درون ــ بفهمد موجود مایع چیست، رد هرگونه شکلی به شرط آن‌که تابع فکر ثابت وزن خود باشد...

پونژ، کاتالوگ‌نویس گونه‌گونی اشیاء (De varietate rerum، همان‌گونه که آثار این لوکرس[1] جدید فروتن توصیف شده) دو مضمون دارد که در این مجموعه‌ی شعر نخست، پیوسته به آن‌ها برمی‌گردد و بر همان گره‌ی تصاویر و افکار پافشاری می‌کند. اولین، دنیای گیاهان است با توجهی ویژه به شکل درختان؛ دومین دنیای نرم‌تنان است با توجهی ویژه به صدف‌ها، حلزون‌ها و گوش‌ماهی‌ها.

و اما درمورد درختان، در گفتار پونژ رویارویی درختان با انسان پیوسته بروز می‌کند.

> هیچ حرکتی، آن‌ها تنها بازوان، دستان، انگشتان‌شان را تکثیر می‌کنند ــ به سان بوداها. بدین‌گونه است که این تن‌پرورها تا نهایت اندیشه‌های خود پیش می‌روند. آن‌ها تنها اراده‌ی بیان‌اند. هیچ چیزِ پنهان برای خود ندارند، هیچ فکر نهانی را نمی‌توانند نگه دارند، خود را تمام و کمال، صادقانه، بدون محدودیت باز می‌کنند. این تن‌پرورها وقت‌شان را برای پیچیده کردن شکل خود می‌گذرانند، برای کامل کردن پیکرشان درجهت پیچیده‌ترین تجزیه و تحلیل‌ها. [...] بیان جانوران شفاهی است یا حرکتی بی‌صدا که یکی، دیگری را پاک می‌کند. بیان گیاهان کتبی است، یک بار برای همیشه، راهی برای بازگشت نیست،

---

1. Lucrèce

> توبه ناممکن است: برای تصحیح باید اضافه کرد. تصحیح یک متن نوشته و منتشر شده، با ضمائم و به همین ترتیب تا آخر. اما باید اضافه کرد که آن‌ها تا بی‌نهایت تقسیم نمی‌شوند. برای هریک حدی وجود دارد.[1]

آیا باید نتیجه بگیریم که چیزها در آثار پونژ به گفتار شفاهی یا کتبی برمی‌گردند، به کلام؟ یافتن استعاره‌ای از نوشتار در هر نوشته آن‌چنان عمل نقادانه‌ی بدیهی شده که دیگر نمی‌توان از آن بهره جست. باید بگویم که نزد پونژ زبان این وسیله‌ی ضروری برای با هم نگه‌داشتن فاعل و مفعول، پیوسته با این مسأله مواجه است که بیان اشیاء ورای زبان است و در این رویارویی، زبان دوباره تعریف می‌شود ـ اغلب ارزشی دوباره می‌یابد. اگر برگ‌ها کلمات درخت‌اند، تنها تکرار یک کلمه را بلدند.

> در بهار، زمانی که [...] [آن‌ها] تصور می‌کنند سرودی متناوب را سرمی‌دهند، از خود خارج می‌شوند، در سراسر طبیعت بال می‌گسترند و در آغوشش می‌گیرند، تنها کامیابی‌شان انجام هزاران نسخه از یک نُت، یک واژه، یک برگ (به معنای صفحه‌ی کاغذ) است. *//از درخت نمی‌توان با راه‌های درختی خارج شد.*[2]

اگر در جهانِ پونژ که همه چیز در حال گریز است، یک ارزش منفی، یک محکومیت وجود داشته باشد، آن بی‌شک تکرار است: امواج دریا، با رسیدن به ساحل، همگی یک نام را زمزمه می‌کنند، «هزار ارباب هم نام در یک روز برای معارفه از سوی دریای وراج و زایا پذیرفته شدند. [...][3]» اما تکثر اصل فردیت و تفاوت نیز هست: «به این ترتیب قلوه‌سنگ دقیقاً سنگ دورانی است که برای او عمر شخص، آغاز می‌شود، یعنی عمر کلام.»[4]

زبان (و اثر) به عنوان ترشحات شخص، استعاره‌ای است که بارها در متون مربوط به حلزون‌ها و صدف‌ها دیده می‌شود. اما مهم‌تر

---

۱. جانوران و گیاهان.   ۲. همان‌جا.   ۳. کرانه‌های دریا.   ۴. قلوه‌سنگ.

(*یادداشت‌هایی برای یک صدف*) مدح نسبت بین صدف و ساکن نرم‌تن آن‌که در تضاد با عظمت بناها و کاخ‌های انسان‌هاست. این دقیقاً الگویی است که حلزون با تولید صدفش به ما می‌دهد: «هیچ چیز بیرون از آن‌ها، ازنیازشان، از حاجت‌شان حاصل کارشان نیست. هیچ‌چیز نامتناسب ــ ازطرفی ــ با وجود جسمی‌شان. هیچ چیز که برایش ضروری و واجب نباشد.»[1]

به همین دلیل پونژ حلزون‌ها را قدیس می‌خواند. «اما قدیس در چه: در اطاعت دقیق از طبیعت‌شان. نخست خود، خود را بشناس. و خود را همان‌گونه که هستی بپذیر. موافق با عیب‌ها. متناسب با اندازه‌ات.»[2]

ماه پیش، متنی را درباره‌ی وصیت‌نامه‌ی دیگری و بسیار متفاوت یک خردمند (کارلو لوِی)[3] را با یک نقل قول خاتمه می‌دادم: ستایش از حلزون. این متن را هم با ستایش از حلزون به روایت پونژ تمام می‌کنم. آیا حلزون تصویر واپسین سعادتِ ممکن است؟

---

۱. حلزون‌ها. ۲. همان‌جا.

3. Carlo Levi

خورخه لوئیس بورخس[1]

سی سال از موفقیت و اقبال خورخه لوئیس بورخس در ایتالیا می‌گذرد: در سال ۱۹۵۵ با ترجمه‌ی نخست *Ficciones*[2] با عنوان *کتابخانه‌ی بابل* توسط انتشارات انُدی[3] آغاز شد و امروز با چاپ مجموعه‌ی آثارش در سری «مریدینانی»[4] از انتشارات موندادوری[5] تمام شد. تا آن‌جا که در خاطرم است، سرجیو سولمی[6]، پس از خواندن ترجمه‌ی فرانسوی داستان‌های بورخس، با شور و شوق با الیو ویتورینی[7] در آن مورد حرف زد و او بلافاصله انتشار آن را به زبان ایتالیایی پیشنهاد کرد. فرانکو لوچنتینی[8] را مترجمی شیفته یافت که وجوه مشترک فراوانی با نویسنده داشت.

شهرت انتشاراتی با شهرت ادبی همراه شد که در عین حال علت و معلول آن است. به تحسین نویسندگان ایتالیایی می‌اندیشم حتا از جانب آن‌هایی که بوطیقای‌شان بسیار دور از او بود؛ به رویکردهای عمیقی می‌اندیشم تا به تعریف نقادانه‌ای از جهان او برسند؛ و به‌ویژه به تأثیری می‌اندیشم که او بر آفرینش ادبی ایتالیا گذاشت، بر ذوق و حتا اندیشه‌ی ادبیات: می‌توان گفت بسیاری از هم نسلان من طی این بیست سال گذشته عمیقاً از او تاثیر گرفتند.

چه چیزی این برخورد بین فرهنگ ما و اثری را تعیین می‌کند که

---

1. Jorge Luis Borges

۲. به ایتالیایی در متن ـ تخیلات.

3. Einaudi 4. Meridiani 5. Mondadori 6. Sergio Solmi

7. Elio Vittorini 8. Franco Lucentini

مجموعه‌ای از میراث‌های ادبی و فلسفی را در خود دارد و بخشی از آن برای ما آشنا و بخشی بسیار ناآشناست و آن‌ها را قطعاً به صورتی بسیار بیگانه با میراث‌های ما بیان می‌کند، (سخن از بیگانگی این دوران است در ارتباط با مسیرهایی که فرهنگ ایتالیایی در دهه‌ی پنجاه طی کرده است.)

برای پاسخ به این سوال تنها می‌توانم از حافظه‌ام یاری بجویم و بکوشم آن معنایی را بازسازی کنم که تجربه‌ی بورخس از آغاز تا امروز برای من داشته است. تجربه‌ای که نقطه‌ی شروع و نقطه‌ی اتکا آن دو کتاب بود، تخیلات و الف یعنی آن نوع ادبی خاص داستان بورخسی بعد به بورخس مقاله‌نویس می‌پردازیم که همیشه نمی‌توان به سادگی از راوی متمایزش کرد و سرانجام می‌رسیم به بورخس شاعر که شعرش هم اغلب جوانه‌های داستان را درخود دارد و به هرحال هسته‌ی اندیشه و طرحی از افکار است.

با کلی‌ترین دلیل گرایش شروع می‌کنم، یعنی یافتن دیدی از ادبیات نزد بورخس به مثابه‌ی جهانی ساخته و اداره شده توسط هوش. این فکر برخلاف جریان اصلی ادبیات جهانی در قرن ماست که به سمت عکس گرایش دارد یعنی می‌خواهد در زبان، در بافت حوادث، در غور در ناخودآگاه مجموعه‌ی ملغمه‌ی هستی را به ما عرضه کند. اما گرایشی در ادبیات عصر ما نیز وجود دارد که البته در اقلیت است و برجسته‌ترین هوادار آن پُل والری[1] بود ــ منظورم والری نثرنویس و متفکر است ــ که بر سر انتقام نظام ذهنی از هرج و مرج جهان بازی می‌کند. در این جا می‌کوشیم نشانه‌های ذوق ایتالیایی را در این جهت از قرن سیزدهم تا قرن نوزدهم با گذشتن از رنسانس و قرن هفدهم ترسیم کنیم تا بتوان توضیح داد که کشف بورخس برای ما به منزله‌ی چه بوده است: مشاهده‌ی واقعیت یافتن چیز بالقوه‌ای که همیشه خواهان آن بوده‌اند؛ مشاهده‌ی شکل یافتن جهان طبق تصویر و شبیه فضاهای خرد که مأوای صوری از نشانه‌هاست که طبق هندسه‌ای سخت قرار گرفته‌اند.

اما شاید برای توضیح گرایشی که یک نویسنده در هر یک از ما ایجاد می‌کند، به جای طبقه‌بندی‌های بزرگ بر حسب گونه، باید به ذکر علت‌هایی پرداخت که دقیق‌تر به هنر نوشتن مربوط می‌شود. از میان این دلایل، پیش

1. Paul Valéry

از همه امساکِ بیان را نام می‌برم: بورخس استاد کوتاه‌نویسی است. او موفق می‌شود در متونی که همیشه تعداد کمی صفحه را پر می‌کنند، القائات شاعرانه و فکری با غنای خارق‌العاده قرار دهد: و وقایع روایت شده یا القاشده، مدخل‌های سرگیجه‌آور رو به بی‌نهایت، و افکار، افکار، افکار. چه‌گونه این تراکم بدون کوچک‌ترین ورمی، با بلورین‌ترین، کوتاه‌ترین و هوایی‌ترین جمله‌پردازی‌ها می‌تواند واقع شود؛ چگونه داستان، به‌صورت ترکیبی و از طریق میان‌بر به زبانی می‌رسد که تماماً از نکته‌ی دقیق و عینی ساخته شده که خلاقیت آن در گونه‌گونی ضرب آهنگ‌ها، حرکت‌های نحوی، صفت‌های همیشه غیرمنتظره و غافلگیرکننده است، این است معجزه‌ی سبکی بی‌همتا در زبان اسپانیایی که فقط بورخس راز آن را دارد.

با خواندن آثار بورخس اغلب وسوسه شدم که بوطیقای کوتاه‌نویسی را تهیه کنم و در آن از برتری نسبت به نوشتاری صحبت کنم که در طول ودر مقابله‌ی دو نظام ذهنی‌ای که گرایش به یکی یادگیری از طریق روحیه،نظر درباره‌ی شکل و جوهر محتواها، رشد می‌کند. در این‌جا به این بسنده می‌کنم که بگویم ذوق حقیقی ادبیات ایتالیایی، به عنوان ادبیاتی که‌ارزش‌هایش را در بیت یا جمله‌ای می‌یابد که در آن هر واژه غیرقابل‌جایگزینی است، بیش‌تر در کوتاه‌نویسی خود را باز می‌یابد تا دربلندنویسی.

اختراع بنیادین بورخس، خلق راوی در کوتاه‌نویسی بود، تخم‌مرغ کلمب[1] که به او امکان داد از مانعی که تا سن چهل سالگی مانع آن شده بود که به نثر روایی بپردازد، به این شکل بود که وانمود کرد کتابی را که می‌خواست بنویسد قبلاً نوشته شده، توسط شخص دیگری نوشته شده، توسط یک نویسنده فرضی ناشناس، نویسنده‌ای با زبانی دیگر، فرهنگی دیگر و خود این کتاب فرضی را توصیف کرده، خلاصه کرده و گزارشی از آن تهیه کرده است. حکایتی هست که جز افسانه‌ی بورخس است: اولین داستان فوق‌العاده‌ای را که با این فرمول نوشت، *تقرب به المعتصم*[2]، وقتی در

---

۱. اصطلاحی است برای کاری ساده اما ابتکاری. وجه تسمیه‌ی آن حکایتی است که به کریستف کلمب نسبت داده می‌شود که برای آن‌که تخم‌مرغ را سرپا نگه‌دارد سر آن را زد‌م.

2. L´Approche d´Almotasim

مجله‌ی سور[1] درآمد، همه تصور کردند گزارش کتابی است از یک نویسنده‌ی هندی. همان‌گونه که نقطه نظرهای اجباری نقد آثار بورخس باید درنظر داشته باشد که هریک از متون او فضای خود را از ورای دیگر کتاب‌های یک کتابخانه‌ی تخیلی یا واقعی، خوانش آثار کلاسیک یا عالمانه یا فقط من‌درآوردی دوبرابر یا چند برابر می‌کند. آن‌چه برای من جالب‌تر است، یادآوری این نکته است که با بورخس ادبیاتی زاده می‌شود که به توان دو بنا شده و در عین حال ادبیاتی است که جذر خود را می‌گیرد: «ادبیاتی بالقوه»، واژه‌ای که بعدها در فرانسه باب شد اما در Ficciones[2] از طریق خطوط و فرمول‌هایی اعلام شد که می‌توانست اثر یک هربرت کوئن[3] فرضی را تشکیل دهد.

بارها گفته شده که از نظر بورخس تنها کلام مکتوب واقعیت کامل هستی‌شناسی دارد و چیزهای دنیا برای او وجود ندارند مگر درصورتی که به چیزهای مکتوب ارجاع دهند؛ اما در این‌جا می‌خواهم بر مدار ارزش‌هایی تأکید کنم که این رابطه بین دنیای ادبیات و دنیای تجربه را مشخص می‌کند. ارزش واقعی داستان با آن‌چه که در ادبیات الهام‌بخش آن است نمودار می‌شود یا به وسیله آن‌چه که به‌نوبه‌ی خود بر پایه کهن الگوهای ادبی تکرار می‌کند: مثلاً میان یک عمل قهرمانانه یا شجاعانه در شعری حماسی و شاهکاری مشابه واقعی در تاریخ کهن یا جدید، تبادلی هست که به شناسایی و مقایسه‌ی مرحله‌ها (اپیزودها) و ارزش‌های زمان مکتوب و زمان واقعی می‌انجامد. در این چارچوب، مسأله اخلاق در آثار بورخس همیشه هم‌چون هسته‌ای سخت در سیالی و خصلت تبادل‌پذیر دکورهای مابعدالطبیعی، حاضر است. برای این شکاف که گویی فلسفه‌ها و [خداشناسی‌ها (علوم الهیات)] را تنها برای ارزش تماشایی و زیبایی‌شناختی‌شان امتحان می‌کند، مسأله اخلاق عیناً از جهانی به جهان‌دیگر در تواترهای ابتدایی شهامت و ترس، خشونت اعمال شده یا تحمل شده و جست‌وجوی حقیقت حاضر است. در دیدگاه بورخس که عاری از هرگونه عمق روان‌شناختی است، مسأله اخلاق به صورت ساده

---

1. Sur

۲. به ایتالیایی در متن، تخیلات.م.

3. Herbert Quain

شده و تقریباً با واژگان قضیه‌ی هندسی مطرح می‌شود که در آن سرنوشت‌های فردی، سرنوشتی عام را تشکیل می‌دهند و هرکس موظف است بسیار پیش از انتخاب آن را به رسمیت بشناسد. اما سرنوشت‌ها در زمان سریع واقعی رقم می‌خورند، نه در زمان شناور رؤیا و یا در زمان دوره‌ای یا جاودانه‌ی اسطوره.

در این‌جا لازم به یادآوری است که نه تنها آن‌چه را که در آثار کلاسیک‌ها می‌خوانیم جزئی از حماسه‌ی بورخس است، بلکه تاریخ آرژانتین که در بعضی مراحل با تاریخ خانوادگی‌اش با جنگاوری‌های اجداد سربازش در جنگ‌های ملت جوان شرکت کرده بودند، شناخته می‌شود. در *Poema Conjectural* (شعر فرضی) بورخس به روش دانته افکار یکی از اجداد مادری‌اش را به نام فرانسیسکو لاپریدا[1] تصور می‌کند که در حالی‌که در نبردی زخمی شده تحت تعقیب *gauchos*[2] رُزاسِ[3] مستبد است، در باتلاقی افتاده و سرنوشت خود را در مرگ بوئونکنته دامونته فلترو[4]، باز می‌یابد، همان‌گونه که دانته در سرود پنجم برزخ یادآور می‌شود. روبرتو پائولی[5]، در تحلیل دقیقی از این شعر، نشان داده که بورخس، بیش از اپیزود بوئونکنته که صریحاً ذکر شده، از اپیزودی متصل به همین سرود پنجم برزخ الهام می‌گیرد، اپیزود جاکوپو دل کاسه‌رو[6]. حرکت اُسمُوزی بین وقایع مکتوب و رخدادهای واقعی مثالی بهتر نمی‌یابند: الگوی ایده‌آل حادثه‌ی اسطوره‌ای پیش از بیان شفاهی نیست، بلکه متن به عنوان بافت[7] کلام، تصویر و معنا، ترکیب نقش‌هایی که به یکدیگر پاسخ می‌دهند، فضای موسیقایی که در آن یک مضمون، واریاسیون‌های خود را پخش می‌کند، این الگوی ایده‌آل را تجسم می‌بخشد.

شعری پرمعناتر هم برای توصیف پیوستگی بورخسی بین حوادث تاریخی، حماسه، تغییر شکل شاعرانه، توفیق مضامین شاعرانه و تاثیر آن‌ها بر تخیل جمعی وجود دارد. و آن هم شعری است که به همه‌ی ما[8]

---

1. Fransisco Laprida

۲. گاوچران، به اسپانیایی در متن.

3. Rosas 4. Buonconte da Monte feltro 5. Roberto Paoli

6. Jacopo del Cassero

۷. کلمه Texte به معنای متن از ریشه‌ی لاتینی Textus به معنای پارچه و بافته است.م.

۸. منظور خوانندگان ایتالیایی است.م.

بسیار نزدیک است زیرا صحبت از آن شاعر دیگر ایتالیایی است که بورخس خواننده‌ی پر و پا قرص آن بود، آریوست[1] نام شعر *آریوست و عرب‌ها*ست. بورخس حماسه‌های کارولنژین[2] و مربوط به برتانی[3] را که در شعر آریوست به یکدیگر برخورد می‌کنند، از نظر می‌گذراند. آریوست سوار بر هیپوگریف[4] از فراز این مضامین سنت پرواز می‌کند و به عبارتی آن را به صورت شگفت‌انگیز، طنزآمیز و سرشار از درد و رنج دگرگون می‌کند. محبوبیت *رولان* خشمگین رؤیاهای افسانه‌های شهسواری قرون وسطایی را به فرهنگ اروپایی منتقل می‌سازد، (بورخس از میلتون به عنوان خواننده‌ی آریوست یاد می‌کند) تا زمانی بود که رؤیاهای لشکریان حریف شارلمانی یعنی جهان عرب، بر آن پیشی گرفتند: *هزار و یک شب* خوانندگان اروپایی را تسخیر کرد و جای *رولان خشمگین* را در تخیل جمعی گرفت. پس جنگی بین دنیاهای شگفت‌انگیز[5] باختر و خاور زمین درگرفته که ادامه‌ی جنگ تاریخی بین شارلمانی و عرب‌هاست، و در این‌جاست که شرق انتقام خود را می‌گیرد.

به این ترتیب قدرت کلام مکتوب به زندگی واقعی به مثابه‌ی آغاز و انجام، پیوند می‌خورده؛ به عنوان آغاز زیرا معادل حادثه‌ای می‌شود، که بدون آن، گویی رخ نداده بود؛ به‌عنوان پایان، زیرا، از نظر بورخس کلام مکتوب که مطرح است، کلامی است با تاثیر قوی بر تخیل به عنوان تصویری نمادین یا مفهومی، تا در هریک از ظهورهای گذشته یا آینده‌ی خود یادآوری و باز شناخته شود.

این هسته‌های اسطوره‌ای یا کهن الگوها که احتمالاً می‌توانند در شمار محدودی خلاصه شوند، از زمینه‌ی وسیع مضامین ماوراءالطبیعی که برای بورخس عزیزتر هم هستند و مشخص می‌شوند. در هریک از متون خود، به هر وسیله‌ی ممکن، بورخس امکان آن را پیدا می‌کند که از بی‌نهایت، ناشمار، زمان، ابدیت یا حضور هم‌زمان یا ماهیت دوره‌ای

---

1. Arioste

۲. carolingien مربوط به دوره‌ی شارلمانی charlemagne پادشاه فرانسه در قرن هشتم که در جنگ‌های صلیبی شرکت داشت.م.　　۳. Bretagne، ناحیه‌ای در غرب فرانسه. م.

۴. Hippogriffe حیوان افسانه‌ای بالدار نیم اسب و نیم گریفون.

5. Fantastiques

زمان‌ها صحبت کند. در این‌جا به گفته‌ی قبلی خود درباره‌ی حداکثر تمرکز معانی درون کوتاهی متون، برمی‌گردم. مثال کلاسیک دیگری از هنر بورخس ذکر کنیم: معروف‌ترین داستان او به نام «*باغ گذرهای پیچ در پیچ*». دسیسه‌ی بارز آن یک داستان جاسوسی متعارف است، دسیسه‌ای با ماجراهای فشرده در حدود دوازده صفحه که کمی به آن فشار آورده‌اند تا به یک پایان غیرمنتظره برسد. (حماسه‌ای که بورخس به‌کار می‌گیرد، شامل شکل‌های روایی عامیانه نیز می‌شود). این داستان جاسوسی یک داستان دیگر را نیز دربر دارد که در آن گره‌ی داستان از نوع منطقی ـ ماوراءالطبیعه‌ی است و محیط آن چینی: قضیه جستجوی یک هزارتو است. این داستان نیز به نوبه‌ی خود یک توصیف پایان‌ناپذیر زمان‌چینی را در بر می‌گیرد. در این کلاف روایی ترکیبی، مهم‌تر از همه، تفکرات فلسفی درباره‌ی زمانی است که سپری می‌شود و تعریف‌های مفاهیم زمان که به ترتیب بیان شده‌اند. سرآخر متوجه می‌شویم که زیر ظاهر یک Thriller[1] آن چه که خواندیم یک داستان فلسفی و حتا یک مقاله است درباب اندیشه‌ی زمان.

چندین فرضیه درمورد زمان، در «*باغ گذرهای پیچ در پیچ*» که هر کدام در چند سطر قرار گرفته (و تقریباً پنهان شده): اندیشه‌ای از زمان مقطعی، هم‌چون حال مطلق انتزاعی ([...] تصور می‌کردم که همه‌چیز دقیقاً، دقیقاً همین الان برای ما اتفاق می‌افتد. قرن‌ها و قرن‌ها و تنها در زمان حال است که وقایع رخ می‌دهد، آن است که بر سر من می‌آید...»)؛ سپس اندیشه‌ی زمانی که با اراده معین شده، زمان عمل که یک‌بار برای همیشه تصمیمش گرفته شده که در آن آینده به اندازه‌ی گذشته بازگشت‌ناپذیر می‌نماید؛ و سرانجام، اندیشه‌ی مرکزی داستان: زمان متکثر و شاخه‌شاخه که در آن هر حالی به دو آینده منقسم می‌شود، به‌صورتی که شبکه‌ای در حال رشد و سرگیجه‌آور از زمان‌های واگرا، هم‌گرا و موازی را تشکیل می‌دهد.

این اندیشه‌ی جهان‌های معاصرِ لایتناهی که در آن همه‌ی امکانات در تمام ترکیب‌بندی‌های ممکن انجام می‌شود، نزول داستان نیست، بلکه شرط آن است که قهرمان اصلی خود را مجاز به ارتکاب جنایت پوچ و دهشتناکی

---

۱. به انگلیسی در متن: رمان یا فیلمی با یک گره (پرماجرا)

می‌داند که مأموریت جاسوسی‌اش بر او تحمیل کرده، با اطمینان به این مساله که این عمل تنها در یکی از جهان‌ها اتفاق می‌افتد نه‌در سایر جهان‌ها و حتا با ارتکاب آن این‌جا و حالا، قربانی‌اش و خود او می‌توانند در جهان‌های دیگر، خود را به عنوان دوست و برادر بازشناسند.

بورخس به مفهوم زمان متکثر علاقه‌مند است زیرا این مفهومی است که بر ادبیات حاکم است، حتا شرطی است که ادبیات را ممکن می‌سازد. مثالی که الان ذکر می‌کنم بار دیگر ما را به سوی دانته هدایت می‌کند و آن مقاله‌ای است که بورخس درباره اوگولینو دلا گراردسکا[1] و دقیق‌تر بگویم درباره این بیت[2] «و آنگاه درباره آن‌چه درد نتوانست، گرسنگی توانست»[3] و درباره‌ی آن‌چه «مجادله‌ی بی‌هوده» می‌نامند درخصوص آدم‌خواری احتمالی کنت اوگوین. بورخس، پس از نظرات چندین مفسر، با اکثر آن‌ها هم آواز می‌شود که بیت باید در معنای مرگ اوگوین در اثر گرسنگی دریافته شود. اما او می‌افزاید: که اوگومن می‌توانسته فرزندان خودش را بخورد، دانته در عین این که نمی‌خواسته این موضوع را حقیقت بدانیم، خواسته با «این ابهام لرزان، این تردید»[4] به آن شک کنیم و بورخس فهرست تمام اشاره‌هایی را تهیه می‌کند که در سرود سی و سوم دوزخ، یکی پس از دیگری به آدم‌خواری رفته است و نخستین آن‌ها توهم آغازین اوگولن است که جمجمه‌ی اسقف اعظم روجیه‌ری[5] را می‌جود.

اهمیت مقاله در اظهار نظرهای کلی‌ای است که در خاتمه می‌آیند. به‌خصوص یکی از آن‌ها (که از جمله گفته‌های بورخس است که بیش از همه با روش ساختارگرایی مطابقت دارد) درباره‌ی متن ادبی است که منحصراً توالی واژگان تشکیل دهنده‌ی آن را شامل می‌شود، به همین دلیل «درباره‌ی اوگولن می‌گوییم که او یک بافت شفاهیِ شامل حدود سی سه بیت است.»[6] علت دیگر اهمیت مقاله در عقایدی است که بارها بورخس درباره‌ی غیرمشخص بودن ادبیات از آن دفاع کرده و نتیجه گرفته «که دانته هرگز در

---

1. Ugolino della Gherardesca
2. Poscia,Piü che il dolor,poté il digiuno
۳. دانته کمدی الهی، دوزخ سرود سی و سوم بیت ۷۵.
۴. نه مقاله درباره دانته.
5. Ruggieri
۶. همان‌جا.

مورد اوگولن بیش از آن چه در این سه‌بیتی‌ها گفته شده، نمی‌دانند.»[۱] و رانجام، این فکر که من می‌خواهم به آن برسم و اندیشه‌ی متکثر است:

> در زمان واقعی و تاریخی، هربار که انسانی در مقام انتخاب بین چندین راه حل قرار گرفته، یکی را برمی‌گزیند و بقیه را حذف می‌کند و از دست می‌دهد. هنر در زمان دو پهلوی خود این چنین نیست، این زمان شبیه زمان امید وفراموشی است. هملت[۲] در این‌گونه زمان، در عین حال عاقل و دیوانه است. اوگولن در سیاهی برج گرسنگی‌اش، جسدهای عزیزانش را می‌بلعد و نمی‌بلعد و این ابهام لرزان، این تردید، روش عجیبی است که با آن پرداخت شده است. دانته بدین‌گونه آن را در رؤیای خود خواهند دید.[۳]

این مقاله در کتابی است که دو سال پیش در مادرید منتشر شد که مجموعه‌ی مقالات سخنرانی‌های بورخس درباره دانته را شامل می‌شود: Nueve ensayos dantestesco[۴]. مطالعه جدی و پرشور متن بنیادین ادبیات ما[5]، درک نبوغ آن که به او امکان داد میراث دانته‌ای را در تفکر نقادانه و بدعت اثر خلاقانه به ثمر بنشاند، قطعاً یکی از دلایل و نه دلیل نهایی آن است که بورخس این چنین، در این‌جا محبوب است که بار دیگر با شور و محبت، قدرشناسی خود را برای مائده‌هایی که هم‌چنان بر ما ارزانی می‌دارد، به او ابراز می‌کنیم.

---

۱. همان‌جا.

2. Hamlet

۳. همان‌جا.

۴. به اسپانیایی در متن: نه مقاله درباره دانته.م.

۵. منظور ادبیات ایتالیایی است.م.

فلسفه‌ی ریمون کنو

ریمون کنو کیست؟ این سؤال شاید در وهله‌ی اول عجیب به نظر برسد، چراکه تصویر نویسنده، پیش چشم کسی که که اندکی با ادبیات قرن ما، به‌ویژه با ادبیات فرانسه آشنایی داشته باشد، بارز و مشخص است. اما اگر هریک از ما بکوشد تا آن‌چه را درباره‌ی کنو می‌داند گردآورد، این تصویر بلافاصله بریده بریده و پیچیده می‌شود و عناصری آن را می‌سازد که به‌دشواری می‌توان آن‌ها را در کنار هم قرار داد. هرچه بیش‌تر خطوط مشخصه‌ی آن را روشن کنیم، درمی‌یابیم که خطوط دیگری را از دست می‌دهیم که برای اتصال تمام وجوه این مجموعه‌ی چند وجهی در یک شکل واحد لازم‌اند. این نویسنده که گویی ما را فرامی‌خواند که آسوده باشیم و در راحت‌ترین و آرام‌ترین وضعیت به سر ببریم و خود را هم‌سنگ او بدانیم، طوری که انگار می‌خواهیم در جمع دوستان یک دست ورق بازی کنیم، خود در حقیقت درونی دارد که هرگز نمی‌توان کشفش کرد و هرگز نمی‌توان نتایج و پیش‌فرض‌های صریح و تلویحی آن را تا انتها یافت.

درکل، شهرت کنو بیش‌تر مربوط می‌شود به رمان‌های اندکی زمخت و مشکوک که در حومه‌ی پاریس یا شهرستان‌ها می‌گذرد، یا به بازی‌هایش با املای فرانسه‌ی محاوره‌ای؛ به بدنه‌ی روایی بسیار منسجم و فشرده که به قله‌ی کمیک و لطیف در *زازی در مترو* می‌رسد. آن‌ها که سن- ژرمن- د-

پره‌ی[1] پس از جنگ را به یاد می‌آورند، در این تصویر، چند ترانه‌ی ژولیت گرکو[2] را مانند *si tu t'imagines* (اگر تصور کنی...) قرار می‌دهند...

برای کسانی که جوان‌ترین و خودزندگی‌نامه‌ای‌ترین رمان او *اودیل*[3] را خوانده‌اند، چند عمق به این تصویر اضافه می‌شود به همراه گروه سوررئالیست‌های آن دوره‌ی برتونِ[4] دهه‌ی بیست (رویکردی محجوب ـبنا به نقل قول ـقطع رابطه‌ای سریع، عدم تطابقی اصولی و کاریکاتوری بی‌رحمانه) پاریس زمینه‌ی پرشور و روشنفکرانه‌ی غیرعادی نزدِ یک رمان‌نویس و شاعر: شور و عشق به ریاضیات.

می‌توان بی‌فاصله پاسخ داد که اگر رمان‌ها و و مجموعه‌ی اشعار را کنار بگذاریم، کتاب‌های شاخص کنو هریک ساختی منحصر به فرد دارند، مانند *تمرین‌های کلاسیک* یا *علم‌التکوین کوچک قابل حمل* یا *صدهزار میلیارد* شعر، در اولی، اپیزودی چند جمله‌ای ۹۹ بار در ۹۹ سبک مختلف تکرار شده؛ دومی یک شعر با ابیات دوازده هجایی است درباره‌ی منشأ زمین، شیمی، منشأ حیات، تکامل جانوری و تکامل فن‌آوری؛ سومی ماشین سونه[5] سازی است که ده سونه هم‌قافیه را در بر می‌گیرد که بر صفحاتی به صورت نوار بریده، چاپ شده‌اند. بر هر نوار یک بیت، به این ترتیب که هر بیت مطلع بتواند ده بیت دوم را در پی داشته باشد و به این ترتیب تا عدد ۱۰۱۴ به دست آید.

نباید با بی‌توجهی از داده‌ی دیگری گذشت و آن حرفه‌ی رسمی کنو است که طی بیست و پنج سال پایانی عمرش دائره‌المعارف‌نویس بود (او مدیر دایره‌المعارف پلئیاد در انتشارات گالیمار بود). نقشه‌ی در حال ترسیم، تکه‌های بسیاری دارد و هر اطلاعات دیگری، از نوع زندگی‌نامه یا کتاب‌شناسی که به آن افزوده شود، پیچیده‌ترش می‌کند.

مقالات و نوشته‌های درخوری که در زندگی کنو منتشر شد، سه جلد بود: *چوب‌ها، ارقام و حروف* (۱۹۶۵،۱۹۵۰)، *کناره‌ها* (۱۹۶۳)، *سفر به یونان* (۱۹۷۳). این کتاب‌ها به همراه شماری نوشته‌های پراکنده می‌تواند سیمای

---

۱. Saint-Germain-des-Prés، نام خیابانی در پاریس.م.

۲. Juliette Greco، خواننده مردمی فرانسه.م.

3. Odile

4. Breton

۵. Sonnet: قصیده‌ی چهارده بیتی

فرهنگی کنو را ترسیم کند. پیش‌فرض اثر خالقش باشد. از میان انبوه علایق و گزینش‌هایش که دقیق، اما با ظاهری واگراست، سیمای فلسفه‌ای تلویحی یا رفتار و سازمانی ذهنی بیرون می‌آید که به هیچ وجه به ساده‌ترین راه بسنده نمی‌کند.

در قرن ما، کنو نمونه‌ی استثنایِ نویسنده‌ی دانشمند و خردمند است که همیشه در برابر جریان گرایش‌های مسلط دوران و به‌ویژه فرهنگ می‌ایستد (اما هرگز- و این موردی نادر و یگانه است- خود را به افراطِ روشنفکری نمی‌سپارد تا چیزهایی بگوید که دیر یا زود نحوست یا بی‌پایه بودنش برملا می‌شود)؛ او نیازی مستمر به خلق و بررسی احتمالات داشت (در کار خلق ادبی و نیز در نظریه‌پردازی انتزاعی) هرجایی که لذت بازی- نشانه‌ی بی‌جایگزین بشر- تضمینی است که از راه درست به کنار نمی‌افتد.

این صفات در فرانسه و جهان از او شخصیتی شگفت می‌سازد، اما در عین‌حال این صفات در روزی که چندان دور نیست، می‌تواند در او استادی نشان دهد؛ یکی از استادان بسیار نادر، آن‌هم در قرنی که استادان بد و مغرض‌ها و بی‌کفایت‌ها یا اسیران حسن‌نیت، در آن فراوان بود. کوتاه سخن این‌که، مدت‌هاست که کنو برای من در این نقش ظاهر می‌شود، حتا اگر -از فرط گرایش- توضیح کامل آن برایم دشوار بوده است. می‌ترسم این بار هم نتوانم. اما امیدوارم خود او از ورای کلماتش به این کار توفیق یابد.

نخستین نبردهای ادبی که با نام کنو پیوند می‌خورد، جنگ‌هایی برای پی‌ریختن "زبان فرانسه‌ی نو" یعنی پر کردن فاصله‌ی فرانسه‌ی مکتوب (با قانون‌مندی املایی و نحو خشک، سکون مرمری، نرمی و انعطاف ناچیز آن) و فرانسه‌ی محاوره‌ای (با خلاقیت، تحرک بسیار و ایجاز بسیار گویای آن). کنو در سال ۱۹۳۲، طی سفر به یونان، دریافته بود که وضعیت زبان‌شناسی این کشور که مشخصه‌ی آن- حتا در استفاده‌ی مکتوب- تقابل بین زبانی است با آهنگ کلاسیک و زبان محاوره (*کاتارئوزا و دموتیکی*)[1] تفاوتی با زبان فرانسه ندارد. کنو با این اعتقاد (و مطالبی که درباره‌ی نحو خاص زبان سرخ‌پوستان امریکا، مثل زبان شینوک خوانده

---

۱. Kathareousa et demotiki به یونانی در متن. م.

بود) نظریه‌ی پدیداری نوشتار عامیانه‌ی فرانسوی را تکوین می‌کند که خود او و سلین[1]، بعدها مبتکران آن بودند.

این انتخاب کنو به دلیل دغدغه‌ی واقع‌گرایی پوپولیستی[2] یا اعتقاد به یک اصل متمایز با روح (ویتالیسم)[3] نیست (او در سال ۱۹۴۲ می‌نویسد: از طرفی من هیچ احترام و اکرام خاصی برای چیز عامی، دگرگون شده، زندگی و غیره ندارم)؛ آن‌چه او را ترغیب می‌کند، در وهله‌ی اول نیتی است تقدس‌زدا نسبت به زبان فرانسه‌ی ادبی (که از طرفی در اصل درپیِ امحای آن نیست، بلکه می‌خواهد آن را به مثابه زبانی مستقل، با تمام خلوص آن حفظ کند، مثل زبان لاتینی) و پس از آن، اعتقاد به این که تمام ابداع‌های بزرگ در زبان و ادبیات، انطباق زبان محاوره است بر زبان مکتوب. اما امر دیگری نیز دخیل است: انقلاب شکلی که او ترویج می‌کند، از آغاز بر زمینه‌ای فلسفی قرار دارد.

نخستین رمان او، *بید گیاه*[4]، که پس از تجربه‌ی بنیادین *اولیس*[5] جویس نوشته شده، می‌خواست نه تنها شاهکاری زبان‌شناختی و ساختاری (بر مبنای طرحی شمارگانی و متقارن و سیاهه‌ای از انواع روایی)، بلکه تعریفی باشد از بودن و تفکر که‌از تفسیر رمان‌گونه‌ی *گفتار در روش* دکارت چیزی کم ندارد. رمان از تفکراتی غیرحقیقی پرده برمی‌دارد که تأثیری بر واقعیت جهان دارند: جهانی که به خودی خود از هر معنایی محروم است.

کنو دقیقاً برای مبارزه با بی‌شکلی جهان بی‌معناست که وجوب نظامِ بوطیقا و حقیقت درونی زبان را بنا می‌نهد. مارتین اسلین[6]، منتقد انگلیسی، در مقاله‌ای راجع به او می‌نویسد:

> در شعر، ما می‌توانیم به جهانِ بی‌شکل، معنا، نظام و اندازه ببخشیم؛ و پایه‌ی شعر بر زبان است که موسیقی آن را می‌توان در بازگشتی به ریتم‌های حقیقی محاوره‌ی عامیانه بازیافت. اثر غنی وگونه گون کنوی شاعر و رمان‌نویس به نابودی شکل‌های سخت

---

1. Céline

2. Populiste 3. Vitalisme

۴. chiendent، به‌معنای حقیقی بید گیاه است و در معنی مجازی و عامیانه به مفهوم مشکل و دردسر است.

5. Ulysse 6. Martin Esslin

و گمراه کننده‌ی بصری املاء آوایی و نحو زبان شینوک ادامه می‌دهد. نگاهی به کتاب‌های او کافی است تا مثال‌های بی‌شمار این از خود بیگانگی نشان دهد: spa به جای n' est-ce pas (مگر نه)، polocilacru به جای Paul aussi l´a cru (پل هم باورش کرد)، doukilpudonktan به جای d'où qu'il pue donc tant... (از کجا این قدر بوی بد می‌آید)

زبان فرانسه‌ی نو، به عنوان اختراعی برای ارتباط جدید میان نوشتار و گفتار، تنها موردی استثنایی از خواسته‌ی کلی اوست برای ورود، به گفته‌ی مارتین اسلین، " ناحیه‌های کوچک تقارن" در جهان، نظامی که تنها اختراع (ادبی و ریاضی) می‌تواند آن را به وجود بیاورد، چرا که تمام واقعیت بی‌شکل است.

این طرح مرکز آثار کنو است، حتا زمانی که مبارزه برای زبان فرانسوی از کانون علایقش دور می‌شود. در انقلاب زبان‌شناختی، یکه و تنها (شیاطین الهام‌بخش سلین کاملاً متفاوت بود) در انتظار بود تا سیر حوادث حق را به جانب او باز گرداند. اما جریانی کاملاً وارونه روی آورد؛ حتا زبان محاوره، به‌عکس رو به خشک شدن می‌رود و ظهور تلویزیون پیروزی هنجار فرهنگی را بر خلاقیت عامیانه قطعی کرد (در ایتالیا نیز که تلویزیون با تأثیر یکسان‌کننده‌اش بر زبان محاوره که به دلیل کثرت لهجه‌های محلی بسیار شاخص‌تر بود، وضع به همین صورت‌است.) کنو این را درمی‌یابد و در سال ۱۹۷۰ در اعلامیه (*غلط‌نامه تصحیح شده*)[1] ابایی ندارد که شکست نظریه‌هایی را بپذیرد که از طرفی مدتی بود از اشاعه‌ی آن‌ها خودداری می‌کرد.

باید گفت که حضور فکری کنو در این جنبه هرگز قابل‌چشم‌پوشی نبود: از آغاز، جبهه‌ی مجادله‌ی او وسیع و پیچیده بود. پس از جدایی از برتون، در فراکسیون جامعه‌ی اقلیت سوررئالیست، او بیش‌تر به فراکسیون ژرژ باتای[2] و میشل لریس[3] نزدیک‌تر است، حتا اگر همکاری‌اش با نشریه و ابتکارهاشان همیشه به نظر حاشیه‌ای می‌آید.

اولین نشریه‌ای که کنو با استمرار نسبی با آن همکاری کرد، بین

1. Errata Corrige
2. Georges Bataille
3. Michel Leiris

سال‌های ۱۹۳۴ - ۱۹۳۰ و به همراه باتای و لریس، نشریه‌ی *نقد اجتماعی*،[۱] ارگان حلقه‌ی کمونیست دموکراتیک بوریس سووارین[۲] (**یک ناراضی پیش از موعد و اولین کسی که آن‌چه را استالینیسم نام گرفت، برای اولین بار در غرب توضیح داد.**)

کنو، سی سال بعد می‌نویسد: در این‌جا باید یادآوری کنم که هسته‌ی مرکزی *نقد اجتماعی* که بوریس سووارین پایه‌گذار آن بود، حلقه‌ی کمونیست دموکراتیک بود که از فعالان کمونیست سابق تشکیل شده بود که یا اخراج شده بودند یا در جبهه‌ی مخالف قرار داشتند؛ گروهی کوچک از سوررئالیست‌های سابق یا نزدیک به آن مانند باتای و میشل لریس و ژاک بارون[۳] و خود من که با تربیتی کاملاً متفاوت به آن پیوستم.

همکاری کنو با *نقد اجتماعی* شامل گزارش‌های کوتاه و به‌ندرت ادبی (که در یکی از آن‌ها، ریموند روسل[۴] را می‌ستاید، چراکه قدرت تخیلش هذیان‌های ریاضی‌دان را با خرد شاعر پیوند می‌دهد)، و اغلب علمی‌اند (درباره‌ی پاولوف[۵] یا ورنادسکی[۶] که نظریه‌ی مدور علوم را القا می‌کند یا گزارشی از کتاب یک افسر توپخانه در مورد تاریخ لگام‌های اسب. اولین اثر را به عنوان اثری با بردی انقلابی در روش‌شناسی تاریخی، می‌ستاید). اما به عنوان نویسنده‌ی مقاله‌ای به همراه باتای نیز حاضر است، مقاله‌ای که بعدها درباره‌اش می‌نویسد: با امضای هر دوی ما در شماره‌ی ۵ (مارس ۱۹۳۲) *نقد اجتماعی* با عنوان "نقد بنیان‌های دیالکتیک هگل" به چاپ رسید. ژ. باتای آن را به‌تنهایی نوشت؛ من بخش مربوط به انگلس و دیالکتیک در ریاضیات را به عهده داشتم.

این نوشته در مورد کاربرد دیالکتیک در علوم دقیق توسط هگل (که کنو بعدها در بخش ریاضی مجموعه‌ی مقالات خود وارد کرد) تنها بخش دوره‌ی طولانی حشر و نشر هگلی او را در بر می‌گیرد؛ اما این دوره را می‌توان وفادارانه‌تر از طریق نوشته‌ای متعلق به سال‌های اخیر (که دو نقل قول بالا از آن گرفته شده) که در شماره‌ی ۱۹۶-۱۹۵، اوت- سپتامبر ۱۹۶۳

1. Critique Sociale
2. Boris Souvarine
3. Jacques Baron
4. Raymond Roussel
5. Pavlov
6. Vernadsky

نشریه‌ی *نقد*[1] ویژه‌نامه‌ی یادواره‌ی ژرژ باتای به چاپ رسیده، بازسازی کرد. کنو *اولین رویارویی‌ها با هگل* را توسط دوست از دست رفته‌اش یادآوری می‌کند ــ فیلسوفی که از اصل با سنت اندیشه‌ی فرانسوی بیگانه است ــ و در آن نه تنها رویارویی باتای که بیش‌تر مبارزه‌ی کنو را می‌بینیم. اگر برای اولی موضوع در بررسی‌ای خلاصه می‌شود که می‌خواهد در اصل مطمئنش کند که به هیچ روی هگلی نیست، در مورد کنو، به‌عکس، از مسیری مثبت صحبت می‌کند، زیرا باعث آشنایی با الکساندر کوژف[2] وپذیرش نسبی هگل‌گرایی به روایت کوژف شد.

باردیگر به ان نکته خواهیم پرداخت: فعلاً به این بسنده می‌کنیم که بین ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۹ کنو در مدرسه‌ی کاربردی تحصیلات عالی[3] در کلاس‌های درس کوژف درباره‌ی *پدیدارشناسی ذهن* شرکت می‌کرد که به تألیف و چاپ آن‌ها هدایت خواهد شد.[4] باتای یادآوری می‌کند:«بارها کنو و من با نفس بریده از کلاس کوچک خارج می‌شدیم: نفس بریده و میخکوب [...] درس کوژف مرا شکست و خرد کرد، ده بار کشت.» (کنو به‌عکس با ذره‌ای زیرکی، هم‌شاگردی خود را با جدیتی کم و گاه خواب‌آلوده می‌خواند.)

انتشار درس‌های کوژف قطعاً دانشگاهی‌ترین و درگیرکننده‌ترین کار نشر کنو است، اما این کتاب هیچ مشارکت بدیعی از سوی کنو ندارد. درخصوص تجربه‌ی مطالب ارزش‌مندی درباره‌ی ژرژ باتای باقی می‌ماند که غیرمستقیم خودزندگی‌نامه‌ای است و کنو را در آن می‌بینیم که درگیر پیشرفته‌ترین مباحثه‌های فرهنگ فلسفی فرانسوی آن سال‌هاست. می‌توان رد این مسائل را در تمام آثار روایی او بازیابیم، گویی اغلب، خوانش بر اساس ارجاعات به نظریه‌ها و پژوهش‌های عالمانه‌ای را می‌طلبد که در آن زمان نشریات و مؤسسات آکادمیک پاریسی را اشغال می‌کرد و همه را به یک آتش‌بازی دهن‌کجی و سکندری بدل می‌کرد. از این رو، آثار سه‌گانه، *صورت سنگی*، *زمان‌های درهم ریخته*، *لاسن ـ گلن‌گلن*[5] (که بعدها این سه‌گانه

---

1. Critique 2. Alexandre Kojève
3. Ecole Pratiques des Hautes Etudes
۴. ا. کوژف، *درآمدی بر خوانش هگل*، *درس‌های پدیدارشناسی ذهن* تدریس شده در ۱۹۳۳ در مدرسه کاربردی تسهیلات عالی، گردآوری و تصحیح از ریمون کنو، پاریس، گالیمار، ۱۹۴۷.
5. La Saint-Glinglin

بازنویسی و زیر عنوان کتاب آخر گرد آمد) درخور بررسی دقیق است.
می‌توانیم بگوییم گرچه کنو در دهه‌ی سی در مباحثه‌های ادبیات آوانگارد و مطالعات تخصصی شرکت می‌کرد اما در عین حال نوعی خویشتن‌داری و پرهیز می‌کرد که بعدها از خصوصیات پایدارش شد و به نخستین تبیین روشن افکارش انجامید؛ درست در سال‌های پیش از جنگ جهانی دوم بحث و جدل نویسنده، بیان خود را، در مجله‌ی *وولونته* (اراده‌ها) می‌یابد. او از اولین شماره (دسامبر ۱۹۳۷) تا آخرین (که اشغال فرانسه در مه ۱۹۴۰ آن را به تعطیلی کشاند) با این نشریه همکاری کرد.
دوره‌ی فعالیت این نشریه به مدیریت ژرژ پلورسون[1] (که هنری میلر[2] هم عضو هیأت تحریره‌ی آن بود) مصادف بود با فعالیت کالج جامعه‌شناسی ژرژ باتای، میشل لریس، روژه کایوآ[3] (کوژف، کلوسوسکی، والتر بنیامین،[4] هانس مایر[5] نیز از جمله‌ی همکاران آن بودند). مباحثات این گروه در زمینه‌ی سخنرانی‌هایی بود که در نشریه انجام می‌شد و نیز نوشته‌های کنو.
اما حرف‌های کنو خطی را دنبال می‌کند که باید آن را خاص خود او دانست و آن را در این نقل قول ترکیب کرد که از مقاله‌ای در سال ۱۹۳۸ برگرفته شده:

> عقیده‌ی بسیار غلطی که اکنون نیز رایج است، هم‌ارزی الهام، اکتشاف ضمیر بین آگاه و ناخودآگاه[6] و رهایی، بین تصادف، حرکت خودکار و آزادی است. اما این الهام راکه شامل اطاعت کورکورانه از هر محرکی است، باید بردگی نامید. نویسنده‌ی کلاسیکی که تراژدی خود را با رعایت قواعدی می‌نویسد که می‌شناسد، از شاعری که هرچه به ذهنش می‌رسد، روی کاغذ می‌آورد و برده‌ی قواعدی است که نمی‌شناسد، آزادتر است.

1. Georges Pelorson
2. Henry Miller
3. Roger Caillois
۴. Walter Benjamin
5. Hans Mayer
۶. subconscient، ضمیر بین خودآگاه و ناخودآگاه

در ورای جدل حدوثی با سوررئالیسم، کنو چند اصل پایدار زیبایی‌شناسی و اخلاقیِ خود را روشن می‌کند: رد "الهام"، تغزل رمانتیک، ستایش تصادف و خودبه‌خودی (بت سوررئالیست‌ها) و به‌عکس ارج نهادن به اثر ساخته و پرداخته به کمال رسیده. (پیش از این به بوطیقای اثر ناتمام، قطعه و طرح حمله کرده بود). اما این همه‌ی مطالب نیست: هنرمند باید به‌تمامی بر قواعد شکلی که اثر از آن پیروی می‌کند، به معنای خاص و کلی آن، بر عملکرد و تأثیر آن آزاد باشد و اگر به روش نگارش کنو، بیندیشیم که گویی تنها از فانتزی، بدیهه‌سازی و تمسخر پیروی می‌کند، "کلاسیسیسم" نظری او می‌تواند حیرت‌انگیز باشد؛ با این حال متنی که از آن سخن می‌گوییم (هنر چیست؟ و نیز متن مکمل آن، *بیش‌ترین و کم‌ترین* که هر دو به سال ۱۹۳۸ تعلق دارند) اعلام اعتقاداتی است که هرگز انکار نشد (به جز طنین شور و هیجان جوانی آن که بعدها کنو از آن دست کشید).

به‌طریق اولی با تعجب می‌بینم جدل ضد سوررئالیستی کنو، او را به مخالفت- به‌خصوص او! با طنز می‌کشاند. یکی از نخستین مقالات او در *وولونته* حمله‌ای است سخت به طنز، که بی‌شک به موقعیت‌های آن روزها، به عادات و روش‌ها نیز بستگی داشت (او به ناچیز شمارندگان و منع‌کنندگان فرضی طنزگرایی حمله می‌کند) اما در این‌جا مهم بخش سازنده است: تمجید کمیک در تمام سرشاری‌اش، خط رابله[1] و ژاری[2] (کنو، بعد از جنگ جهانی دوم، بی‌فاصله به مضمون *طنز سیاه* برتون برمی‌گردد، تا ببیند چه‌گونه در برابر تجربه‌ی وحشت مقاومت کرده؛ و باز هم پس از آن، در یادداشتی بعدی، توضیحات دقیق برتون را درباره‌ی پی‌آمدهای اخلاقی این مسأله در نظر می‌گیرد.)

هدف بارز دیگری در مقاله‌های *وولونته* (اما این‌جا باید این گفتار را دردورنمای گفتار فرهنگ‌نویس آتی قرار داد: توده‌ی بی‌حد دانش‌هایی که بر بشر معاصر فرود می‌آید، بی‌آن‌که جزء لایتجزی او شود، بی‌آن‌که وجوبی ذاتی شود) "هویتی بین آن‌چه هستیم و آن‌چه حقیقتا و واقعاً می‌دانیم... تفاوتی میان آن‌چه هستیم و آن‌چه تصور می‌کنیم می‌دانیم و واقعاً نمی‌دانیم."

1. Rabelais 2. Jarry

در کل می‌توان گفت که در سال‌های سی، جدل کنو دو راه اصلی را در پیش می‌گیرد: علیه شعر به عنوان الهام و علیه «دانش قلابی».

سیمای کنوی «فرهنگ‌نویس»، «ریاضی‌دان» و «عالِم انتظام عالَم» باید با دقت تعریف شود. مشخصه‌ی دانش کنو اصرار در کلیت است و در عین حال مفهوم حد، بدبینی، نسبت به هر نوع فلسفه‌ی مطلق. در طرح مدور بودن علم که در نوشتاری بین سال‌های ۱۹۴۴ و ۱۹۴۸ به اجمال مطرح می‌کند (از علوم طبیعی تا شیمی و فیزیک و از این‌ها تا ریاضیات و منطق)، گرایش کلی به ریاضی کردن، به صورت تغییر شکلِ ریاضیات در تماس با مسائل مطرح شده در علوم طبیعت بیان می‌شود. این خطی است که در دو جهت می‌توان آن را طی کرد تا در دایره‌ای مسدود شود، آن‌جایی که منطق خود را به‌مثابه‌ی الگوی عملکرد هوشمند انسانی مطرح می‌کند و این به شرطی است که گفته‌ی پیاژه مبنی بر آن که منطق "ریاضی اصل بدیهی اندیشه است"[۱] صحیح باشد و کنو می‌افزاید:

> اما منطق در عین‌حال هنر است و قاعده‌پردازی یک بازی. آرمانی بود که دانشمندان، در آغاز این قرن برای خود ساختند، معرفی علم نه به‌مثابه‌ی شناخت، بلکه هم‌چون قاعده و روش. مفاهیمی (توصیف ناکردنی)، قواعد و روش استفاده از آن، به کوتاه سخن نظامی از قراردادها ارائه می‌شود. اما این چیست مگر یک بازی که هیچ فرقی با شطرنج یا بریج ندارد. پیش از بررسی بیش‌تر این جنبه‌ی علم، باید بر این نکته تأمل کنیم: آیا علم یک شناخت است و برای شناختن به کار می‌آید؟ و از آن‌جایی که موضوع این مقاله ریاضیات است، باید پرسید در ریاضیات به چه شناختی می‌رسیم؟ دقیقاً: هیچ. و چیزی برای شناخت نیست. به همان اندازه نقطه، عدد، گروه، مجموعه و تابع را نمی‌شناسیم که الکترون، زندگی و رفتار انسانی را. به همان اندازه دنیای توابع و معادلات دیفرانسیل را نمی‌شناسیم، که

---

۱. پیاژه، *طبقات، روابط و اعداد*.

> واقعیت عینی زمینی و روزمره را. تمام آن‌چه که می‌شناسیم روشی پذیرفته شده است به عنوان حقیقتی برای دانشمندان، روشی که در عین حال این مزیت را نیز دارد که به فنون سازندگی می‌پیوندد. اما این روش نیز گونه‌ای بازی است، دقیقاً آن‌چه بازی ذهنی می‌نامیم. به این ترتیب علم کامل، در شکل نهایی‌اش، هم به عنوان فن و هم به عنوان بازی جلوه می‌نماید، یعنی به همان سادگی که فعالیت دیگر بشر رخ می‌نماید: هنر[1].

کنو در این‌جا به تمام و کمال هویدا می‌شود: کار او در دو بعد هنر معاصر (به عنوان فن) و بازی، با پس‌زمینه‌ی بدبینی، ریشه در حکمت عالیه دارد. این میزانی است که برای او با علوم و ادبیات نیز منطبق است: به این دلیل‌بابی‌خیالی از عرصه‌ای به عرصه‌ی دیگر و هر دو را در یک گفتار واحد جای می‌دهد.

در عین حال نباید فراموش کرد که نوشته‌ی سال ۱۹۳۸، یعنی هنرچیست؟ که پیش‌تر از آن سخن گفته شد، با افشای تأثیر نامطلوب هرگونه ادعای "علمی" بر ادبیات شروع می‌شود؛ و نیز نباید فراموش کرد که کنو، در جای ویژه ("ساتراپ برتر") در کالج پاتافیزیک، انجمن وفاداران آلفرد ژاری قرار داشت که بنا به عقیده‌ی استاد، زبان علمی کاریکاتوری شده را به سخره می‌گرفتند. (پاتافیزیک به عنوان" علم راه‌حل‌های تخیلی" تعریف می‌شود.) در مجموع می‌توان کنو را همان چیزی دانست که خودش درباره‌ی فلوبر، در مورد *بووار و پکوشه*[2] می‌گوید:«فلوبر *هوادار* علم است، دقیقاً تا آن‌جایی که علم شک‌گرا، خوددار، روشمند، محتاط و انسانی است. او از متعصب‌ها، دانشمندان ماوراءالطبیعه و فیلسوفان متنفر است.»

کنو در پیشگفتار خود بر *بووار و پکوشه* (۱۹۴۷) حاصل توجهی طولانی به این رمان-فرهنگ‌نامه، علاقه‌ی خود را به این دو خودآموز رقت‌انگیز که به دنبال مفهوم مطلق در دانش‌اند ابراز می‌دارد و نوسان‌های رفتار فلوبر را نسبت به کتاب و قهرمان‌هایش روشن می‌کند. کنو با رها کردن سبک قاطع

---

۱. کنو، کناره‌ها.

2. Buvard et Pécuchet

و برنده‌ی جوانی‌اش، با این لحن شرمگین و پذیرش امکان که مشخصه‌ی بلوغ اوست، خود را در آخرین اثر فلوبر می‌یابد و گویی در این کتاب اودیسه‌ی خود را طی "دانش تقلبی" و طی "عدم نتیجه‌گیری" در جست‌وجوی مدور بودن علم باز می‌یابد که با قطب‌نمای روش‌شناختی و شک‌گرایی هدایت می‌شود. (در این‌جاست که کنو عقیده‌ی خود را در مورد *اودیسه*[۱] و *ایلیاد*[۲] به عنوان دو آلترناتیو ادبیات ابراز می‌کند:«هر اثر بزرگ یا یک *ایلیاد* است یا یک *اودیسه*.»)

کنو بین هومر "پدر ادبیات و هرنوع شک‌گرایی"، و فلوبر که دریافته است شک‌گرایی و علم (و ادبیات) در یکدیگر شناخته می‌شود، جایگاه افتخار را در پارناس[۳] خود، اول از همه به پترون[۴] می‌دهد که به او به عنوان یک معاصر و یک برادر می‌نگرد، پس از او نوبت به رابله می‌رسد که درباره‌ی او می‌گوید، با وجود ظاهر بی‌شکل آثارش، می‌داند کجا می‌رود و غول‌های خود را به سمت *trinc* نهایی هدایت می‌کند، بی‌آن‌که بگذارد در آن‌جا له شود و سرانجام بوالو[۵] می‌آید. اگر از سویی به آرمان ادبیات کلاسیک به عنوان آگاهی از قواعدی بیندیشیم که باید از آن پیروی کرد و از دیگر سو به مدرنیته‌ی مضمونی و زبان‌شناختی، جای شگفتی نیست که نام پدر کلاسیسیسم فرانسه در این سیاهه باشد و کنو *هنر بوطیقا*[۶] را یکی از بزرگ‌ترین شاهکارهای ادبی فرانسه بداند. لوترن[۷] به حماسه پایان می‌دهد، دن‌کیشوت را کامل می‌کند، آغازگر رمان فرانسه و درعین حال پیش‌درآمد *ساده‌لوح*[۸] و *بووار و پکوشه* (*نویسندگان نامی*، جلد II)[۹]

---

1. Odyssée 2. Iliade

۳. Parnasse، معبد آپولون خدای هنر و موسیقی و موزها (سرچشمه‌های الهام) در یونان باستان. م.

4. Pétrone 5. Boileau

۶. Art Poétique، اثر معروف بوآلو که در آن تمام قواعد سخت مکتب کلاسیسم را به صورت منظوم بیان کرده است. م.

7. Lutrin

۸. Candide، اثر ولتر

۹. ریمون کنو پیش از مدیریت فرهنگنامه‌ی پلیاد Pléiade برای گالیمار، تهیه‌ی سه جلد قطور در قطع وزیری برای انتشارات مازنو Mazenod با عنوان *نویسندگان نامی* تحت نظر او انجام گرفت؛ او *مقاله‌ی فهرست تاریخی نویسندگان نامی* را که در ضمینه‌ی کتاب چاپ شده، نوشت. فصل‌های مربوط به هر نویسنده به متخصصان یا نویسندگان معروف محول شده بود. انتخاب نویسندگانی که کنو مایل بود خود درمورد آن‌ها کار کند پرمعناست: پترون Pétrone، بوآلو، گرترود اشتین Gertrude Stein ـ کنو نویسنده‌ی پیشگفتار آخرین بخش، چند *استاد قرن ۲۰* نیز هست که در آن سخن از هنری

در این پارناس کنو، پروست و جویس در میان مدرن‌ها قرار دارند. در اولی معماری [در] جست‌وجو [*زمان از دست رفته*] که از همان زمان که برای اثر" ساخته شده" مبارزه می‌کرد (نگاه کنید به *وولونته* ۱۹۳۸) برایش جالب بود. دومی به عنوان یک " نویسنده‌ی کلاسیک" به نظر می‌آید که به گفته‌ی کنو، نزد او همه چیز معین است، مجموع کار و نیز بخش‌ها و در هیچ‌یک مانعی نیست.

کنو که با کمال میل خود را نسبت به کلاسیک‌ها مدیون می‌داند، از توجه به نویسندگان گم‌نام امساک نمی‌کند. نخستین پژوهشی که در جوانی کوشید انجام بدهد، تحقیقی بود درباب " دیوانگان ادبی"، نویسندگان" عجیب و غریب" که در فرهنگ رسمی به‌عنوان دیوانه شناخته شده‌اند: خالقان نظام‌های فلسفیِ خارج از هر مکتبی، آفرینندگان علوم کائنات، خارج از هر منطقی و پایه‌گذاران جهان‌های شاعرانه فارغ از هر طبقه‌بندی سبکی. کنو با گزینش این متون می‌خواست یک *فرهنگ‌نامه‌ی علوم غیردقیق* گردآورد؛ اما هیچ ناشری به این طرح توجه نکرد و سرانجام نویسنده از آن در یکی از رمان‌هایش به نام *بچه‌های سرسرا* استفاده کرد.

جای آن است که به مقصود (و نومیدی‌های) این تحقیق توجه کرد و نیز به نوشته‌های کنو در این‌باره، زمانی که شاید تنها کشف در این زمینه را معرفی می‌کند و همیشه از آن دفاع می‌کند: دوفونتونه[1]، پیشگام علمی تخیلی. علاقه‌ی شدید به عجیب و غریب‌ها همیشه در او ماند، چه برای دستور زبان قرن چهارم ویرژیل دو تولوز[2] چه ژ. ب. گرنویل،[3] نویسنده‌ی حماسه‌های رهایی‌بخش قرن سیزدهم، چه ادوارد شانال[4] که بی آن‌که بداند پیرو لوئیس کارول بود و شارل فوریه‌ی[5] اتوپیست که بارها کنو به او توجه کرد، قطعاً به این خانواده تعلق دارند. در یکی از مقاله‌هایش، او به مطالعه‌ی حساب‌های عجیب «سری» می‌پردازد که اساس طرح‌های اجتماعی

جیمز، ژید، پروست، جویس، کافکا، گرترود اشتین است. مشارکت‌های کنو در این اثر توسط خود او در مجموعه مقالاتش گردآوری نشده است. یک ابتکار انتشاراتی بسیار «کنویی» تحقیق *برای یک کتابخانه‌ی ایده‌آل* بود که خود او ترتیب داده و در کتابی عرضه کرده بود. (پاریس، گالیمار، ۱۹۵۶): از معروف‌ترین نویسندگان و دانشمندان فرانسوی خواسته شده بود هرکدام عناوین منتخب خود را برای یک کتابخانه ایده‌آل، پیشنهاد کنند.

1. Defontenay 2. Virgile de Toulouse 3. J.B.Grainville
4. Edouard Chanal 5. Charles Fourier

هماهنگی فوریه‌ای است. کنو می‌خواهد اثبات کند که انگلس "شعر ریاضی" فوریه را در همان سطح" شعر دیالکتیک" هگل قرار داده، و مقصودش فوریه‌ی آرمان‌گراست نه معاصر خودش، ژوزف فوریه، ریاضی‌دان معروف. پس از گردآوری دلایلی برای اثبات این نظریه، نتیجه می‌گیرد که شاید استدلالش محکم نباشد و انگلس واقعاً درباره‌ی ژوزف فوریه صحبت می‌کرده است. این حرکت خاص کنو است که به پیروزی نظریه‌اش چندان علاقه‌مند نیست، بلکه درپی بازشناسی منطق و انسجامی در متناقض‌گونه‌ترین ساخت‌هاست. پس طبیعی است که این تصور پیش بیاید که حتا انگلس (که موضوع مقاله‌ی دیگری نیز هست) از نگاه کنو، نابغه‌ای است از نوع فوریه: *هزار پیشه‌ی* فرهنگ‌نامه‌ای، مخترع بی‌باک نظام‌های جهانی که با همه‌ی مواد فرهنگی که در اختیار دارد، آن‌ها را می‌سازد. و هگل؟ چه عاملی تا این میزان کنو را به سوی هگل می‌کشاند، تا حدی که چندین سال را صرف کلاس‌های کوژف و ویرایش درس‌هایش می‌کند؟ این مسأله که کنو در همین سال‌ها نیز در مدرسه‌ی کاربردی تحصیلات عالی، در کلاس‌های هانری-شارل پوئش[1] درباره عرفان و مانویت شرکت می‌کرد، پرمعناست. (و باتای در دوره‌ی همراهی‌اش با کنو، گرایش به هگل را نوعی روایت جدید از عالم تکوین دوگانه‌ی عرفا نمی‌دید؟)

رفتار کنو در تمام این تجربه‌ها، رفتار کاشف دنیاهای تخیلی است که مترصد یافتن متناقض‌گونه‌ترین جزئیات با نگاهی مفرح و «پاتافیزیکی» است، بی‌آن‌که آمادگی دریافت گوشه‌ای از شعر حقیقی یا دانش حقیقی را نداشته باشد. پس با همان ذهنیت برای کشف " دیوانگان ادبی" حرکت می‌کند و معاشر عرفان و فلسفه‌ی هگلی از طریق دوستی و ارتباط شاگرد با دو استاد برجسته‌ی فرهنگ آکادمیک پاریسی است.

از سر اتفاق نیست اگر *فلسفه‌ی طبیعت*، نقطه‌ی آغاز علائق کنو (مانند باتای) نسبت به هگل باشد، (با توجه خاص کنو برای شکل‌سازی‌های ممکن ریاضی): در مجموع، پیش از تاریخ. باتای پیوسته بر نقش حذف‌ناشدنی منفی تأکید می‌کرد، حال‌آن‌که کنو بر نقطه‌ی انجام معلومی پافشاری

1. Henri-Charles Puech

می‌کند: گذار از تاریخ، پس از تاریخ. کافی است به یاد بیاوریم که تصویر هگل از نگاه مفسران فرانسوی و به‌ویژه کوژف تا چه میزان با تصویری که بیش از یک قرن در ایتالیا وجود داشته، با تجسم ایده‌آلیستی یا مارکسیستی دور است و نیز چه فاصله‌ای دارد با تصویر معتبر آن بخش از فرهنگ آلمانی که بیش از همه و هنوز در ایتالیا رواج دارد. اگر هگل برای ما هم‌چنان فیلسوف روح تاریخ است، آن‌چه کنو، در مقام شاگرد کوژف، در آن جست‌وجو می‌کند، راهی است به سوی پایان تاریخ برای رسیدن به خرد. این مضمونی است که الکساندر کوژف در آثار روایی کنو، از طریق خوانش‌سه رمان او: *پیرو دوست من*[1]، *دور از روئی*[2] و *یکشنبه‌ی زندگی*[3] نشان می‌دهد.

"سه رمان خرد" در زمان جنگ دوم جهانی، در سال‌های سیاه اشغال فرانسه توسط آلمان نوشته شده است. (این سال‌هایی که گویی زندگی در پرانتز جریان داشت، برای فرهنگ فرانسه، زمان خلاقیت فراوان و خارق‌العاده بود و این پدیده‌ای است که به نظر من، به حد کافی درباب آن مطالعه نشده است). در آن عصر، خروج از تاریخ تنها نقطه‌ی انجامی است که به چشم می‌آید، با توجه به آن‌که " تاریخ علم بدبختی انسان‌هاست". این تعریفِ تاریخ را کنو در آغاز رساله‌ی کوچک و عجیبی می‌آورد که همان سال‌ها نوشت (اما در سال ۱۹۶۶ به چاپ رساند): یک *تاریخ نمونه*،[4] پیشنهادی برای علمی کردن تاریخ با اِعمال یک مکانیزم ابتدایی علت و معلول. تا جایی که موضوع " نمونه‌های جهان‌های انسانی بسیط است" می‌توانیم بگوییم که این آزمایش جواب می‌دهد؛ و در عمل در پیش از تاریخ باز می‌ایستد؛ اما روجیه‌رو رومانو،[5] در مقدمه‌ی خود به ترجمه‌ی ایتالیایی این رساله می‌نویسد:«مشکل بتوان در این جدول پدیده‌هایی تاریخی را وارد کرد که به جوامع پیچیده‌تر استناد کند.»

دیگربار به مقصود اصلی کنو برمی‌گردیم که وارد کردن کمی نظم و اندکی منطق در جهانی است که کاملاً به‌عکس آن است. چه‌گونه می‌توان

---

1. Pierrot mon ami
2. Loin de Rueil
3. Le Dimanche de la vie
4. Une Histoire modèle
5. Ruggiero Romano

به‌این توفیق رسید، مگر با "سفر تاریخ؟" این موضوع رمان آخر کنو است: *گل‌های آبی*[1] که با گفته‌ی غم‌بار یکی از شخصیت‌های اسیر تاریخش آغاز می‌شود:

> دوک دُژ به دوک دُژ می‌گوید: این همه ماجرا، این همه ماجرا برای چند جناس، برای چند اشتباه تاریخی. به نظرم این حقیرانه است. پس هرگز از آن خلاص نمی‌شویم؟

در *گل‌های آبی* دو روش مشاهده‌ی مقصود تاریخ به یکدیگر برخورد می‌کنند یا برهم قرار می‌گیرند، یکی از دیدگاه گذشته و دیگری از دیدگاه آینده: آیا تاریخ آن چیزی است که به سیدرولن[2] می‌انجامد، زندانی سابق که وقت خود را با رخوت در قایقی می‌گذراند که بر کنار سن لنگر انداخته است؟ یا یک رؤیای سیدرولن است، بازتاب ضمیر ناخودآگاهش برای پرکردن خلأ گذشته سرکوب شده‌ی حافظه؟

کنو در *گل‌های آبی* تاریخ را مسخره می‌کند، منکر تحول آن می‌شود تا آن را در حد جوهر زندگی روزمره پایین بیاورد؛ در یک *تاریخ نمونه*، او می‌کوشد آن را در چارچوب جبر (منظور جبر ریاضی است) قرار دهد و تابع نظام قواعد کند و تجربه‌گرایی را از آن حذف کند. می‌توان گفت که موضوع دو عملکرد آنتی تتیک (مربوط به آنتی تز) است که هرچند کاملاً با یکدیگر تطبیق دارند، اما نشانه‌هاشان متفاوت است و از این رو، به خوبی نشانگر دو قطبی‌اند که پژوهش کنو در آن جا می‌گیرد.

با نگاهی دقیق‌تر درمی‌یابیم که عملیات کنو در قبال تاریخ، دقیقاً مطابقت دارد با عملیاتی که در قبال زبان انجام می‌دهد: طی مبارزه‌اش برای زبان فرانسه‌ی نو، تقدس ادعای تغییرناپذیری زبان ادبی را کنار می‌زند تا آن را به حقیقت زبان محاوره نزدیک کند؛ در معاشقه‌هایش (نامنظم اما پیوسته) با ریاضیات، او بارها میل به تجربه‌ی رویکردهای حساب و جبری را در زبان ادبی از خود نشان داد. ژاک روبو،[3] شاعر و ریاضی‌دان دیگری

---

1. Les Fleurs Bleues
2. Cidrolin
3. Jacques Roubaud

می‌گوید:«در برابر زبان به نوعی رفتار کردن که گویی قابلیت آن را دارد که ریاضی شود.» او دغدغه‌ی اصلی کنو را تجزیه و تحلیل زبان از طریق ماتریس‌های جبری می‌داند که ساختار ریاضی شش بیتی را نزد آرنو دانیل[1] و بسط‌های ممکن آن را بررسی می‌کند، که فعالیت‌های اولیپو[2] را ترویج می‌کند. به‌واقع کنو، با این ذهنیت، در سال ۱۹۶۰ به همراه نزدیک‌ترین دوست سال‌های آخر عمر، فرانسوا لولیونه،[3] کارگاه ادبیات بالقوه را تأسیس می‌کند. لولیونه ریاضی‌دان و شطرنج‌باز، دانشمند جالب و عجیب و غریب، با اختراعاتی پایان‌ناپذیر بود که بین خردگرایی و تناقض و بین تجربه و بازی معلق است.

در اختراعات کنو نیز همیشه مشکل می‌توان مرز تجربه و بازی را معین کرد. در آن‌ها می‌توان وضعیت دو قطبی پیش‌گفته را بازیافت: از سویی بازی پرداخت زبان‌شناختی غیرمعمول موضوعی مشخص، از دیگر سو، بازی شکل‌دهی سختگیرانه‌ی ابداع شاعرانه. (در هر دو مورد، چشمک‌هایی به مالارمه می‌زند که خاص کنو است و از تمام پرسش‌های استاد که تمام قرن با آن روبه‌رو بوده، جدا می‌شود، چراکه او جوهر طنز را جدا می‌کند).

در هم‌سویی با اولین مورد، باید یک خودزندگی‌نامه‌ی منظوم، *بلوط و سگ*[4] را قرار داد که با نوآوری وزنی به نتایج خنده‌داری می‌رسد؛ *علم‌التکوین کوچک قابل حمل*[5] که هدف اعلام شده‌ی آن، داخل کردن عجیب‌ترین واژه‌های جدید علمی در واژگان شعری است؛ و طبیعتاً بی‌شک شاهکار او، به دلیل سادگی بی‌نهایت برنامه، *تمرین‌های سبک* که در آن روایت یک حکایت مبتذل در سبک‌های مختلف، متون ادبی بسیار متفاوتی را به وجود می‌آورد

در جهت دیگر، علاقه‌ی مفرط او را به شکل‌های وزنی به‌مثابه‌ی مولد محتواهای شاعرانه باز می‌یابیم (مثل آن‌چه در آخرین اثر منظومش *اخلاق ابتدایی*[6] ۱۹۷۵ مطرح شده) و طبیعتاً ماشین جهنمی *صد هزار میلیارد* شعر

---

1. Arnaut Daniel

۲. Ouvroir de littérature potentielle :Oulipo مخفف.
به اختصار Oulipo: کارگاه ادبیات بالقوه

3. Francois Le Lionnais

4. Chêne et chien

5. Petite Cosmognie Portative

6. Morale Elémentaire

(۱۹۶۱). در این جهت یا در جهت دیگر، در مجموع هدف ضرب، یا اشتقاق یا تکثیر تعداد آثار ممکن بر مبنای ساختار شکلی انتزاعی است.

ژاک روبو می‌نویسد:

> زمینه‌ی ممتاز کنو تولیدکننده‌ی ریاضی (ریاضیات) ترکیب است [...] این ترکیب در سنتی بسیار دیرین، تقریباً به قدمت ریاضی غربی قرار دارد.[...] در این دیدگاه بررسی *صد هزار میلیارد* شعر مشهور، روشن کردن جایگاه این کتاب را در گذار ریاضی به ادبیاتی شدن ریاضی ممکن می‌سازد. این اصل را یادآور شویم: ده قصیده با یک نوع قافیه نوشته شده است. ساختار دستوری به‌گونه‌ای است که هر بیت هر قصیده "پایه" قابل تعویض با هر بیت دیگری است که در همان جایگاه در قصیده قرارگرفته. به این ترتیب برای هر بیت یک قصیده‌ی تازه سروده شده ده‌گزینه‌ی مستقل ممکن داریم. چهارده بیث است پس بالقوه ۱۰۱۴ یعنی صد هزار میلیارد قصیده خواهیم داشت.
>
> [...] به قیاس، آزمونی بسیار مشابه را با یک قصیده‌ی بودلر انجام می‌دهیم؛ یک بیت را با بیت دیگری (در همان قصیده یا جای دیگری) با رعایت آن‌چه قصیده را می‌سازد ("ساختار"ش) جایگزین کنیم. به مانعی برمی خوریم که کنو پیشاپیش در برابر آن مسلح شده بود (و به همین دلیل است که "ساختار" آن "آزاد" است)، به مشکلات اساساً نحوی. *اما*، و در این‌جاست آن‌چه "صد هزار میلیارد" به ما می‌آموزد، در *برابر* قیود باورکردنی بودن معناشناختی، ساختار قصیده به‌طور بالقوه از یک قصیده‌ی واحد تمام قصیده‌های ممکن را با تمام جایگزینی‌هایی ممکن می‌سازد که ساختار را رعایت می‌کنند.

ساختار رها شده، در عین‌حال که متن را تولید می‌کند، امکان خلق تمام متون بالقوه‌ی جایگزین را ایجاد می‌کند. این تازگی‌ای است که در اندیشه‌ی تکثیر" بالقوه" وجود دارد و به طور تلویحی، در طرح ادبیاتی که از قید و بندهایی که انتخاب و بر خود تحمیل می‌کند. باید افزود که در روش‌های

اولیپو، کیفیت این قواعد، ظرافت و زیبایی انسان در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد؛ اگر کیفیت این نتایج و آثار به دست آمده با کیفیت این قواعد مطابقت دارد، بهتر، اما به هر حال اثر نمونه‌ی توان‌های بالقوه‌ای است که با عبور از در تنگ این قواعد می‌توان به آن رسید. حرکت خودبه‌خودی که قواعد بازی از طریق آن اثر را به وجود می‌آورد، در برابر حرکت خودبه‌خودی سوررئالیستی قرار می‌گیرد که حادثه یا ضمیر ناخودآگاه را به یاری می‌طلبد، یعنی اثر را به دست خصیصه‌های معینی می‌سپارد که نمی‌توان مهارشان کرد و چاره‌ای جز اطاعت نمی‌ماند. پس قضیه رویارویی قیدی است که داوطلبانه انتخاب شده با قیدهایی که محیط (زبان‌شناختی، فرهنگی و غیره) تحمیل می‌کند. هر نمونه‌ی متنی که طبق قواعد مشخصی ساخته شده، راه کثرت" بالقوه‌ی تمام متون ممکن را باز می‌کند که می‌توان طبق همان قواعد نوشت و نیز راه تمام خوانش‌های ممکن این متون را.

همان گونه که کنو در یکی از نخستین اعلامیه‌های بوطیقایش، پیش از این نوشته است: «شکل‌هایی از رمان وجود دارد که به ماده تمام خصلت‌های عدد را تحمیل می‌کند. برای این کار " ساختاری" را بسط می‌دهند که آخرین انعکاس روشنایی جهانی و آخرین پژواک‌های هماهنگی دنیاها را منتقل می‌کند.»

به " آخرین انعکاس‌ها" دقت کنیم: هماهنگی دنیاها در آثار کنو از فاصله دور نمایان است، همان طور که ممکن است، مشروب‌خواران که به گیلاس پِرنوی[1] خود خیره شده‌اند و آرنج خود را به پیش‌خوان از جنس روی تکیه داده‌اند، این هماهنگی را مشاهده کنند. "خصلت‌های عدد" گویی بدیهی بودن خود را به او تحمیل می‌کنند، به‌خصوص وقتی قادرند از ورای جسمیت ضخیم شخص زنده‌نما، با خُلق‌های غیرقابل پیشبینی‌اش، واج‌هایی که دهان کج‌شده‌اش بیرون می‌دهد، با منطق کج‌و معوجش، خود را نشان دهد، در این رویارویی تراژیک ابعاد فرد میرا با ابعادی جهانی که تنها می‌توان با ریزخنده یا ریش‌خند یا قهقهه‌ی عصبی و در بهترین شرایط با خنده‌ای از ته دل، خنده‌ی روده‌بر و شلیک خنده بیانش کرد...

---

۱. Pernod= نوعی مشروب الکلی.م.

پاوزه[1]
و قربانی‌های انسانی

تمام رمان‌های پاوزه بر محور مضمونی پنهان می‌گردند؛ سخنی ناگفته که به‌راستی می‌خواهد بگوید و گفته نمی‌شود مگر با نگفتن آن. پیرامون بافتی از نشانه‌های مرئی، کلمات گفته شده به وجود می‌آید: این نشانه‌ها به نوبه‌ی خود، جنبه‌ای پنهان دارند (معنایی چند ارزشی یا غیر قابل انتقال) که از آن جنبه‌ی آشکار مهم‌تر است، اما معنای حقیقی‌شان در رابطه‌ای است که آن‌ها را به سخنان ناگفته پیوند می‌زند.

La luna e i falo[2] اثر پاوزه، کتابی است که نشانه‌های نمادین، اشارات خودزندگی‌نامه‌ای، جمله‌بندی‌های فاخر در آن به‌وفور دیده می‌شود. حتا بسیار فراوان: گویی با حرکت از روش خاص روایی پاوزه که مختصر و پر از پرده پوشی است، ناگهان پرگویی در سخن گفتن و توصیف گسترش می‌یابد و داستان را به رمان بدل می‌کند. اما هدف حقیقی پاوزه موفقیت در رمان‌نویسی نیست: همه‌ی آن‌چه به ما می‌گوید در یک جهت خاص هم‌گراست، تصاویر و مشابهت‌ها حول یک فکر دغدغه‌آور می‌گردد: قربانی‌های انسانی.

این علاقه‌ای گذرا نیست. برقراری ارتباط بین قوم‌شناسی و اسطوره‌شناسی رومی ـ یونانی با خودزندگی‌نامه‌ی وجودی و ساخت ادبی‌اش، برنامه‌ی همیشگی پاوزه بوده است. اساس توجه پاوزه به

---

1. Pavese

۲. ماه و آتش‌ها. در فارسی به نام *ماه و آتش* ترجمه شده است.

کارهای قوم‌شناسان بر کتابی قرار دارد که در جوانی خوانده: *شاخه‌ی زرین* اثر فریزر،[1] کتابی که پیش از این برای فروید، لارنس[2] و الیوت اساسی بوده است. *شاخه‌ی زرین* نوعی گردش به دور دنیاست، در جست‌وجوی ریشه‌های قربانی انسانی و جشن‌های آتش. این مضمون‌ها در اشارات اسطوره‌ای *گفت‌وگوهای با لوکو*[3] آمده که صفحات مربوط به مراسم کشاورزی و مرگ‌های آیینی آن *ماه و آتش* را از پیش آماده می‌کند. جست‌وجوهای پاوزه با این رمان پایان می‌یابد: این رمان که بین سپتامبر و نوامبر ۱۹۴۹ نوشته شده، در آوریل ۱۹۵۰ به چاپ می‌رسد؛ یعنی چهار ماه پیش از خودکشی نویسنده، پس از آن‌که در نامه‌ای قربانی‌های انسانی آزتک‌ها را یادآوری می‌کند.

در *ماه و آتش‌ها*، شخصیتی که می‌گوید «من» پس از کسب ثروت در امریکا به تاکستان‌های زادگاهش برمی‌گردد؛ او تنها در پی خاطرات یا پذیرش دوباره در یک جامعه نیست، نمی‌خواهد از فقر دوران جوانی انتقام بگیرد؛ او می‌خواهد بداند به چه علت یک وطن، وطن است، رازی که مکان‌ها، اسامی و نسل‌ها را به هم پیوند می‌دهد. از سر اتفاق نیست که یک "من" بی‌نام: یک کودک سرراهی است که کشاورزان فقیر بزرگش کردند تا کارگری ارزان باشد؛ او با مهاجرت به ایالات متحده، جایی که زمان حال ریشه‌ی کم‌تری دارد و هرکس در حال گذر از آن است و نباید برای اسمش حساب پس بدهد، مرد می‌شود. اکنون که به دنیای ساکن روستایش برگشته، می‌خواهد جوهرِ غایی این تصویرها را بشناسد که تنها واقعیت او را می‌سازند.

زمینه‌ی تیره و تار قَدَری پاوزه تنها به عنوان نقطه‌ی انجام، رنگ و بوی ایدئولوژیک می‌دهد. منطقه‌ی پر از تپه‌ی پیه‌مونته‌ی سفلی، زادگاهش (لالانگا) نه تنها برای شراب و دنبلان‌های کوهی‌اش بلکه به خاطر بحران‌های نومیدی که به صورت بیماری بومی خانواده‌های روستایی را در بر می‌گیرد، مشهور است. می‌توان گفت هفته‌ای نیست که روزنامه‌های تورینو خبر ندهند که کشاورزی خود را به دار آمیخته یا در چاه انداخته یا (هم‌چون بخشی که در مرکز رمان قرار دارد) خانه‌ی خود را با احشام و خانواده‌اش به آتش کشیده است.

---

1. Frazer 2. Lawrence 3. Dialoghi con Leuco

به طور حتم، پاوزه تنها در قوم‌شناسی به جست‌وجوی کلید نومیدی خود ویرانگر نیست: محیط اجتماعی دره‌های خرده مالک عقب مانده و طبقات مختلف آن، به طور تمام و کمال همچون یک رمان ناتورالیستی (طبیعت‌گرا) نشان داده شده است (نوعی از ادبیات که پاوزه احساس می‌کرد با دیدگاه ادبی خودش در تضاد است، ادبیاتی که خود را قادر به محاط کردن زمینه‌هایش و انضمام آن به خود، می‌دانست). جوانیِ کودک سرراهی، جوانیِ یک *خدمت‌کار روستاست*، اصطلاحی که امروزه کم‌تر ایتالیایی‌ای معنای آن را می‌داند، مگر ـ امیدوارم برای مدت کوتاهی ـ ساکنان چند ناحیه‌ی پیه‌مونته: یک درجه پایین‌تر از کارگر مزدبگیر، پسرکی که نزد یک خانواده‌ی خرده مالک یا مستأجر کار می‌کند و فقط غذا و حق خواب در کاه‌دانی یا اسطبل را علاوه بر حقوق بسیار ناچیز فصلی یا سالیانه دریافت می‌کند.

اما هم‌سانی تجربه‌ای چنین متفاوت با تجربه‌ی خود، برای پاوزه چیزی نیست مگر یکی از استعاره‌های بی‌شمار مضمون غنایی حاکم او: حس رانده شدگی. زیباترین فصل‌های کتاب دو روز جشن را تعریف می‌کند: در یکی که کودک نومیدانه مجبور به ماندن در خانه می‌شود، زیرا کفش ندارد و در دیگری مرد جوان باید اتومبیل دخترانِ ارباب را براند. وزنه‌ی وجودی که در جشن بدان ارج گذاشته و آن را در بر بگیرد و تحقیرِ اجتماعیِ انتقام‌جو، تمام این صفحات را پر می‌کند و در آن زمینه‌های مختلف شناختی پی‌ریخته می‌شود که پاوزه در آن جست‌وجوی خود را دنبال می‌کند.

نوعی نیاز به شناخت، قهرمان داستان را به بازگشت به زادگاهش مجبور کرده بود؛ و می‌توانیم حداقل سه زمینه را مشاهده کنیم که جست‌وجو در آن رشد می‌کند: زمینه‌ی خاطرات، زمینه‌ی تاریخ، زمینه‌ی قوم‌شناسی. خصیصه‌ی موضع پاوزه در آن است که در این دو زمینه‌ی آخری (تاریخی ـ سیاسی و قوم‌شناسی)، تنها یک شخصیت نقش ویرژیل[1] را برای راوی ایفا می‌کند. نوتوی[2] نجار، نوازنده‌ی قره‌نی در ارکستر شهرداری که مارکسیست دهکده است و بی‌عدالتی‌های جهان را می‌شناسد

1. Virgile 2. Nuto

و می‌داند که دنیا می‌تواند عوض شود، اما در ضمن هم‌چنان به وضعیت ماه به عنوان شرط لازم برای عملیات مختلف کشاورزی و به آتش‌های جشن سن‌ژان که "زمین را بیدار می‌کند" معتقد است. تاریخ انقلابی و ضد تاریخ اسطوره‌ای ـ آیینی در این کتاب یک چهره واحد دارند و با یک صدای واحد حرف می‌زنند. صدایی که تنها غرولندی زیر لب است: نوتو چهره‌ای است که بسته‌تر، کم‌حرف‌تر و دوپهلوتر از آن قابل تصور نیست. ما در دو قطب متضاد هر ایمان اعلام شده‌ایم؛ سراسر رمان تلاش‌هایی است که قهرمان داستان انجام می‌دهد تا بتواند چند کلمه از دهان نوتو بیرون بکشد. اما بدین ترتیب تنها پاوزه است که حقیقتاً *حرف می‌زند*.

لحن پاوزه وقتی به سیاست اشاره می‌کند همیشه کمی زیادی صریح و برّاست، گویا شانه‌ها را بالا می‌اندازد مثل زمانی که همه چیز از قبل مورد توافق بوده و دیگر نیازی به حرام کردن کلمات دیگری نیست. اما در حقیقت هیچ توافقی وجود ندارد. نقطه‌ی اتصال بین "کمونیسم" و بازیافت گذشته‌ی پیش از تاریخ و لازمان انسان، تا روشن شدن، فاصله‌ی بسیار دارد. پاوزه می‌دانست که اگر یک چیز شوخی‌بردار نباشد، آن آتش است.

مردی که پس از جنگ به سرزمینش برمی‌گردد، تصاویری را ضبط می‌کند، و خط نامرئی مشابهت‌ها را پی می‌گیرد. نشانه‌های تاریخ (جسد پارتیزان‌ها و فاشیست‌هایی را که هنوز گاه‌گاه رودخانه در پایین دست می‌اندازد) و نشانه‌های آیینی (آتش خار و خاشاک‌ها که هر تابستان بر فراز تپه‌ها می‌افروزند) در حافظه‌ی شکننده‌ی معاصران معنای خود را از دست داده‌اند.

سرانجامِ سانتینا،[1] دختر زیبا و بی‌احتیاط ارباب‌ها چه شد؟ آیا واقعاً جاسوس فاشیست‌ها بود یا موافق با پارتیزان‌ها؟ هیچ کس نمی‌تواند با قاطعیت چیزی بگوید، زیرا چیزی که هدایتش می‌کرد رهایی مبهمی بود در امواج جنگ. جست‌وجوی گورش نیز بی‌فایده است: پس از تیرباران، پارتیزان‌ها پیرامونش شاخه‌های تازه‌ی تاک گذاشته بودند و جسدش را به آتش کشیده بودند. " ظهر دیگر چیزی جز خاکستر نبود. سال گذشته هنوز جای آن مانده بود، همچون بستر آتش افروزی شادمانه."

1. Santina

پرک[1]
و حرکت اسب

زندگی، روش استعمال[2] اثر ژرژ پرک، شش سال پس از انتشار در فرانسه (۱۹۷۸) هنوز آخرین حادثه در رمان به طور عام و در رمان فرانسوی به‌طور خاص، بنا به دلایل فراوان است: نیتی بی‌حد مشخص و با این حال به‌انجام رسیده، تازگی هنری ادبی، تغلیظ شده‌ی یک سنت روایی ومجموعه‌ی دائره‌المعارفی دانسته‌ها که این کتاب درون تصویری از جهان‌می‌ریزد، احساس حال که به مثابه‌ی انباشت گذشته و سرگیجه‌ی خلاء منتقل می‌شود، حضور پیوسته‌ی طنز و اضطراب هم‌زمان، خلاصه، نحوه‌ی پی‌گیری یک طرح ساختاری و بی‌اعتدالی شعر، همگی یک چیز واحدمی‌شوند.

کتاب اکنون به زبان ایتالیایی درآمده و این نیز حادثه‌ای است زیرا ناشران ایتالیایی شش سال مردد بودند: حجم کتاب را سبک سنگین می‌کردند و مرتب حساب هزینه‌ها و قیمت‌ها را به روز می‌کردند. در این بین پرک می‌میرد (در چهل و شش سالگی، روز سوم مارس ۱۹۸۲، درپی بیماری درمان‌ناپذیری که چند ماهه او را از بین برد) و از آن‌جایی که نویسنده دیگر نیست تا ضامن استمرار کتاب‌هایش باشد و آثارش را تجدید کند، قطعاً بر تردید ناشران سنگینی کرد. اما به سرعت متوجه شدند که توجه به پرک به عنوان چهره‌ی نمونه‌ی کار ادبی در این پایان قرن هم‌چنان

---
1. Perec 2. La Vie mode d´emploi

رو به افزایش است، به طوری که این دیرکرد امکان داد چاپ *زندگی روش استعمال* مصادف با زمانی شد که این توجه در ایتالیا نیز بسیار بالا گرفت. و ترجمه‌ی زیبای دانیلا سلواتیکو استنسه[1] بهترین ادای احترامی است که می‌شد به قاموس دقیق پرک و به شفافیت ظاهری سبکش کرد.

درام تولید در تمدن معاصر (که برای مؤسسات انتشارات، و نه فقط برای آن‌ها، شامل مشکل انتخاب بین الزامات مالی و عشق به انجام چیزی برای لذت انجام آن، به بهترین شکل) تاریخ بیرونی کتاب را نیز دنبال می‌کند که برای دغدغه‌ی شدید تمام کردن اثری در خود است، در اضطراب زندگی که سپری می‌شود (لحنی از پیشگویی که اکنون باز می‌شناسیمش بر سراسر رمان حاکم است) شاید فقط کتابی سراسر طمطراق دردآلود اضمحلال همه چیز (نگاه کنید به فصل ۲۸ که تبدیل می‌شود به مرثیه برای پاریسی در حال نابودی، ویرانی خانه‌ها به وسیله‌ی کلنگ شرکت‌های تخریب که تمام مصالح، نشانه‌ها و خاطرات را با خود می‌برد) برای بقا در نظر گرفته شده است.

عملیات سری

پازل، بازی‌ای که شامل بازسازی تصویر تکه‌تکه شده به قطعات ناهمگون، مضمون دسیسه‌ی اصلی و الگوی شکلی‌اش را به رمان می‌دهد؛ از آغاز، «پیشگفتار» ما را وارد موضوع دشواری‌ها و حیله‌های پازلی می‌کند که برای خود ارزشی قائل است. قهرمان اصلی کتاب، انگلیسی ثروتمندی است به نام بارتلوبوث[2] که طنین ادای احترام به دو شخصیت ادبی را در خود دارد: بارنابوث[3] میلیاردر والری لاربو[4] و بارتلبی،[5] میرزابنویس هرمان ملویل[6]: مردی که می‌خواست شکلی به خلاء ببخشد و مردی که می‌خواست در نیستی، خود را بشناسد.

بارتلوبوث هم مردی است که با دریافت بهره‌های هنگفت زندگی می‌کند و هیچ عشق و علاقه‌ی خاصی ندارد: " در برابر عدم انسجام ناگشودنی

1. Daniella Selvatico Estense
2. Bartle Booth
3. Barna Booth
4. Valery Larbaud
5. Bartleby
6. Herman Melville

جهان" تصمیم می‌گیرد " برنامه‌ای بی‌شک محدود اما کامل، دست‌نخورده، تجزیه‌ناپذیر را تا به آخر برساند." " به عبارتی دیگر بارتلوبوث روزی تصمیم می‌گیرد که تمام زندگی‌اش پیرامون طرحی واحد بگردد که لزوم ارادی آن هدفی جز خود ندارد"

طرح او بدین قرار است: مدت ده سال نقاشی مناظر را با آبرنگ فرا می‌گیرد (هنری که برایش کاملاً ناشناخته بود)؛ مدت بیست سال برای نقاشی پانصد منظره از بنادر به تمام قاره‌ها سفر خواهد کرد؛ این منظره‌ها (همگی بر صفحه‌ی کاغذ طراحی به یک اندازه) به مرور به پاریس ارسال خواهند شد و در آن‌جا یک پیشه‌ور متخصص آن‌ها را بر روی چوب می‌چسباند و سپس هر یک را به صورت پازل هفت‌صد و پنجاه قطعه‌ای می‌برد؛ در بیست سال بعدی، بارتلوبوث که به پاریس برگشته، با حوصله پانصد پازل را دوباره می‌سازد؛ یک شیمی‌دان که در خدمت اوست، به کمک دستگاه اختراعی خود و مواد مناسب نقاشی‌ها آب‌رنگ را طوری مرمت می‌کند که آثار برش از میان برود و آن‌ها را از چوب جدا می‌کند، هر منظره به مکان اصلی خود باز فرستاده می‌شود که در آن‌جا دستیار دیگری رنگ‌ها را به کمک یک حلال پاک می‌کند دوباره صفحه‌ی کاغذی با نقاشی سفید، مثل اول به دست می‌دهد. این طرح جنون‌آسا که زمان و مکان را به کار می‌گیرد تا عدم اولیه را در عدم واپسین بازیابد، تقریباً توسط بارتلوبوث به انجام رسید: تقریباً، زیرا، درست در آخر کار عنصر پیش‌بینی نشده دخالت می‌کند.

با وجود سری بودن کل عملیات، منتقد هنری یک بنیاد چند ملیتی بسیار قدرتمند توانست از وجود طرح آگاه شود و تصمیم می‌گیرد نقاشی‌های آبرنگ را برای مجموعه‌اش به دست آورد. پس می‌کوشد به هر نحو ممکن از پاک شدن آن‌ها جلوگیری کند. در این زمان بارتلوبوث که داشت بینایی‌اش را از دست می‌داد، پیش از ساختن آخرین پازل می‌میرد.

بارتلوبوث روش‌مند و اسرارآمیز است مثل فیلاس فوگ[1]؛ و ژول ورن با عشق شدیدش به دقت و فن‌آوری به کار رفته در طرح‌های تناقض‌گونه، یکی از نویسندگان محبوب پرک است؛ ژول ورنی که اسباب چینی بسیار

---

۱. Phileas Fogg: قهرمان کتاب دور دنیا در هشتاد روز اثر ژول‌ورن. م.

دقیق و دغدغه‌آمیز ریموند روسل را پشت سر گذاشته است. اما چیز دیگری هم هست: داستان انگلیسی عجیب و غریب یکی از داستان‌هایی است که در ساختار روایی و کثیرالشکل وارد شده، مثل داستانی که بر پایه‌ی برش عمودی یک ساختمان خاص پاریسی.

زندگی، روش استعمال صورت‌خانه‌ای است که در یکی از خیابان‌های پاریس واقع شده که وجود ندارد، اما بسیار مشخص و پاریسی است، از زیر زمین و هم‌کف تا *اتاق‌های مستخدم* زیر شیروانی (که زمانی که دیگر مستخدمه‌هایی که در منزل ساکن نیستند، به عنوان مسکن‌های بسیار کوچک اجاره داده می‌شود)، با گذشتن از پنج طبقه‌ی آپارتمان‌ها که صورت اسباب و اثاثیه‌ی خانه برشمرده شده‌اند و تعویض مالکیت‌ها هم نقل شده است (توجه به تاریخ اموال غیرمنقول پرک را به بالزاک نزدیک می‌کند)، هم‌چنین زندگی ساکنان و اعقاب و اجدادشان. "زمان ساختمان" نوع جدیدی در روایت فرانسوی نیست از *اسباب خانه‌ی*[1] زولا تا *پاساژ میلان*[2] بوتور (روحیه‌ی نظام‌مند دیگری که پرک بعضی از جنبه‌های آن را تا نهایت می‌رساند). اما اگر توضیح روش‌های ترکیب پرک را شروع کنیم، دیگر نمی‌توانیم تمامش کنیم. (بعضی‌ها را خود او در شماره‌ی ۷۶ نشریه‌ی *L'Arc* که ویژه‌ی خود او بود، اعلام کرده؛ بعضی دیگر را من می‌شناسم زیرا در نه سالی که سرگرم نگارش رمان بود، با او معاشرت کردم؛ اما تعداد بیش‌تری را هنوز باید پیدا کنم.)

بندباز کافکا

برش عمودی ساختمان با آپارتمان‌ها و راه‌پله‌ها، همان گونه که در آخر کتاب طراحی شده، توسط خود پرک به یک "مربع دوگانه" ده مربع در ده مربع تقسیم شده بود. اگر این طرح را به صورت صفحه‌ی شطرنج در نظر بگیریم، هر فصل با یکی از این چهارخانه‌ها مطابقت دارد (عموماً یکی از اتاق‌های ساختمان). فصول کتاب، برای پرهیز از یکنواختی به صورت حرکت اسب در بازی شطرنج مرتب شده است. با دنبال کردن نوعی طرح ریاضی، اسب می‌تواند به ترتیب در تمام صد خانه‌ی شطرنج قرار گیرد. (آیا

---

1. Pot-Bouille 2. Passage de Milan

صد فصل است؟ نه نود و نه تا و این کتاب بسیار کامل، عمداً خود را به صورت ناتمام نشان می‌دهد یا با پایانی که با اختلاف ناچیزی به انجام رسیده است.)

این را می‌توان شکل نامید. اما در مورد محتوا، پرک فهرست مضامین را تهیه کرده و طبق دسته‌های مشخص آن‌ها را تقسیم‌بندی کرده است. او تصمیم گرفت در هر فصل، حتا اگر شده، به صورت طرح مضمونی متعلق به یکی از دسته‌ها ظاهر شود، به طوری که ترکیب‌بندی همیشه طبق روش‌های ریاضی منشعب از "مربع لاتینی" اولر[1]، متفاوت باشد. (البته شنیده‌ها را نقل می‌کنم و نمی‌توانم دقت گفته‌هایم را تضمین کنم، اما دقت عملیات را هرچه که باشد، تضمین می‌کنم.) این دسته‌های مضمونی از ۴۲ کم‌تر نیست و مکان‌های جغرافیایی، تاریخ وقایع تاریخی، اثاثیه، اشیاء، سبک‌ها، رنگ‌ها، خوراکی‌ها، حیوانات، گیاهان، کانی‌ها، و نمی‌دانم چه تعداد چیزهای دیگر؛ و باز هم نمی‌توانم بگویم چه‌گونه عمل کرده تا حتا در کوتاه‌ترین و ترکیبی‌ترین فصل‌ها هم این قواعد را رعایت کند.

تنها یکی از فهرست‌هایش در ضمیمه‌ی کتاب آمده و آن فهرست نقل‌قول‌های ادبی است (از طریق یکی دیگر از گفته‌هایش می‌دانیم که دو نقل قول در هر فصل است): او سیاهه‌ی سی نویسنده را می‌دهد که در میان آن‌ها نویسندگان کلاسیک خود و استادان خود را نام می‌برد (از فلوبر تا ریموند روسل، از اشترن تا جویس، از رابله تا بورخس) و بعضی دیگر که فقط دوستش هستند (به علاوه‌ی خودش). این نقل‌قول‌ها (یا بهتر بگوییم شرح و تفسیرها و چشمک‌ها) اصلاً مشهود نیستند؛ می‌توانم بگویم که تنها بعضی از آن‌ها را یافتم، از جمله بندباز که از یکی از داستان‌های کافکا گرفته شده و فریاد دستفروش‌های پاریسی که به یکی از صفحات *زندانی*[2] پروست برمی‌گردد. اما پی‌گیری آن‌ها زحمتی بیهوده خواهد بود.

پرک برای رهایی از ارادی بودن زندگی، مانند قهرمان داستان خود، نیاز دارد قواعد سختی به خود تحمیل کند (حتا اگر این قواعد به نوبه‌ی خود ارادی باشند). اما معجزه این‌جاست که این بوطیقایی که مصنوعی و مکانیکی به نظر می‌آید، نتیجه‌اش آزادی و ابداع غنای پایان‌ناپذیر است. و به‌ویژه به این علت است که این بوطیقا سرانجام با علاقه‌ی شدید پرک به

---

1. Euler 2. La Prisonnierè

کاتالوگ‌ها می‌رسد (از زمان اولین رمانش به نام *اشیاء*[1]) فهرستی از اشیاء که خصوصیات، تعلق به دوران خاص، به سبک، به اجتماعی خاص توصیف شده‌اند، و همین طور برای *صورت غذاها*، برنامه‌های کنسرت، جدول‌های تغذیه، کتاب‌شناسی‌های حقیقی یا تخیلی. برای توضیح دستگاه فوق‌العاده‌ی دانشمندانه‌ای که کتاب به کار می‌گیرد، از نقشه‌نگاری کشف امریکا تا روش‌های هیدروژنه کردن کربن برای به دست آوردن نفت مصنوعی، می‌توان دلیل تجربه‌ی حرفه‌ای را برشمرد: شغل پرک حدود بیست سال در مرکز اسناد کتاب‌شناسی CNRS[2] بود (و تنها با موفقیت این رمان بود که توانست این شغل را رها کند)، اما مهم‌تر، ذهن مشاهده‌گر و طبقه‌بندی کننده‌ی اوست که پایه‌ی توانایی‌های غیر سودجویانه‌ی اوست: عتیقه‌جات، خصوصیات کالاها، و در معنای عام‌تر تاریخ و مردم‌شناسی.

شیطان کلکسیونیسم همواره بر صفحات پرک حاکم است و از میان مجموعه‌ی بی‌شماری که در کتاب به آن‌ها اشاره می‌شود، آن که بیش‌تر مال اوست، مجموعه‌ی *Unica*، *منحصر به‌فردها* است، یعنی شییء‌ای که تنها یک نمونه از آن وجود دارد و در فصل ۲۲ از آن سخن رفته. اما خود او در زندگی کلکسیونر نبوده، مگر کلکسیونر کلمات، مفاهیم، خاطرات؛ دقت واژه‌شناسی شکل مالکیت اوست، یکتایی هر واقعه، شخص یا چیز را گرد می‌آورد. هیچ کس به اندازه‌ی او از بدترین زخم‌های نوشتار امروز در امان نبوده: عمومیت.

شخصیت جادویی

چیزها ـ بخش انسانی که به اشیاء منتقل و در خود نگه داشته‌اند ـ همیشه مضمون مهم پرک بوده‌اند. وینکلر[3] خاتم‌کار که از سوی بارتلوبوث مأمور ساختن پازل‌هاست، واقعاً شخصیت جادویی کتاب است: صنعتگر به‌مثابه‌ی جادوگر. صفحات بسی
ار زیادی صرف توصیف اشیایی شده است ـ علاوه بر *پازل‌ها* ـ که وینکلر

---

1. Les Choses

۲. Centre National des Recherches Scientifiques، مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه. م.

3. Winckler

می‌تراشد و صیقل می‌دهد: حلقه‌ای کوچک درهم، از آن نوعی که ترک‌ها "حلقه‌های شیطان" می‌نامند، قاب‌هایی برای آینه‌های محدب معروف به آینه‌ی "جادو"، کنده‌کاری‌هایی بر روی یک‌گنجه که صحنه‌هایی از *جزیره‌ی اسرارآمیز* ژول ورن را به تصویر کشیده است.

هر صحنه به دقت توصیف شده، گویی جهان به تصویر درآمده و آن‌چه که بیرون قاب قرار دارد متعلق به یک سطح واحد واقعیت است. در این جهان اشیاء، تابلوها، کپی‌ها، تقویم‌ها، کارت پستال‌های مصور جایگاه ویژه‌ای دارند: اغلب شاهد صحنه‌های پیچیده‌ای هستیم که توصیف آن یک داستان کامل است. این روش تازه‌ای نیست (رب‌گریه و بوتور را یادآور شویم) و پرک شاید زیادی بر آن پافشاری می‌کند. اما این یک جنبه‌ی ساختاری رمان است، و آن چنان حقیقی است که در فصل ۵۱ درمی‌یابیم که تمام کتاب تنها توصیف برش عمودی خانه است که یک مستأجر نقاش در حال کشیدن آن است...

تابلوهای حقیقی، تابلوهای تخیلی، تابلوهای قلابی... آن‌جایی که شیطان کلکسیونر، شیطان آثار تقلبی‌ساز به زودی ظاهر می‌شود. این کلیدی هم هست برای فهم ذهن موشکاف و مقلد پرک. (یک تخطئه‌ی بزرگ تقلبی‌سازها مضمون آخرین رمان کوتاه پرک *یک دفتر آماتور*[1] است که به سال ۱۹۷۹ منتشر شد.)

بر روی کاتالوگ‌ها، توصیف‌ها و تاریخ اشیاء بی‌جان تأکید کردم، زیرا این جنبه یکی از ویژگی‌های کتاب و یکی از دلایل جذابیتش است (یکی از فصل‌های گویاتر، فصل ۷۴، اشاره به دنیای زیرزمینی دارد که زیر انبارهای زیرزمینی در اعماق زمین است)، اما جذابیت این خوانش در جنبه‌ی دیگری نیز هست: این کتاب سرشار از داستان، ماجرا، جرم، تحقیات پلیسی است. به همین دلیل است که در عنوان چاپ فرانسوی کتاب زیر عنوان *زندگی، روش استعمال* کلمه‌ی *رمان‌ها* به جمع دیده می‌شود. هر آپارتمان رازی، درامی، ماجرایی را پنهان می‌کند که در سرزمین‌های بسیار دوردست دنیا شاخه می‌دواند و ریشه در دوران‌های بسیار قدیم دارد. صد اتاق تبدیل به *هزار و یک شب* می‌شود.

داستان یک ماجراجوست که با دانستن این که اقوامی در عربستان و

---

1. Un cabinet d´amateur

افریقایی هنوز از صدف به عنوان پول استفاده می‌کنند. او می‌خواهد این وضعیت را امتحان کند و سرانجام در اثر تورم صدف ورشکسته می‌شود.

داستان یک قوم‌شناس است که پس از آن‌که سرانجام خود را به ناشناخته‌ترین قبیله‌ی جزیره‌ی سوماترا می‌رساند، درمی‌یابد که تمام ساکنان دهکده بی‌توجه به او، طوری رفتار می‌کنند که گویی اصلاً وجود ندارد؛ با این که او در میان آن‌ها بود؛ در بازگشت به میهن خود، می‌فهمد که همان گونه که این بومیان نمی‌پذیرند او بررسی‌شان کند، او نیز باید از انتشار حاصل مشاهداتش سر باز زند، و در سکوت فرو می‌رود.

در میان انبوه چهره‌هایی که در رمان از آن‌ها صحبت می‌شود، من یک شخصیت دوم، سینوک[1] را ترجیح می‌دهم که شغلش قتل کلمات فراموش شده است که پرک در فصل ۶۰ *نمونه‌ای* از آن را ارائه می‌دهد. بخش بزرگی از روح کتاب در این توجه معلق بین *pietas*[2] و بازی است که خطاب به نظام درهم‌ریخته[3] حاکم بر دنیاست.

1. Cinoc

۲. به لاتینی در متن: انجام اعمال دینی. م.

3. entropie

انتشارات کاروان منتشر کرده است:

زهیر .... پائولوکوئلیو / آرش حجازی
زیستن برای بازگفتن .... گابریل‌گارسیا مارکز / نازنین نوذری
ساعت‌ها .... مایکل کانینگهام / مهدی غبرایی
شیطان و دوشیزه پریم .... پائولو کوئلیو / آرش حجازی
قرن من .... گونترگراس / کامران جمالی
کنار رود پیدرا نشستم و گریستم .... پائولو کوئلیو / آرش حجازی
کوه پنجم .... پائولو کوئلیو / آرش حجازی
کیمیا گر .... پائولوکوئلیو / آرش حجازی
کیمیا گر (انگلیسی) .... پائولو کوئلیو
لودینگیرای سومری .... معزز علمیه چیع / سوزان حبیب
مورچه‌ی آرژانتینی .... ایتالو کالوینو / شهریار وقفی‌پور
ورونیکا تصمیم می‌گیرد بمیرد .... پائولو کوئلیو / آرش حجازی
عشق .... تونی موریسون / شهریار وقفی‌پور
زندگی پنهان زنبورها .... سو مونک کید / گیتا گرکانی
شارون و مادر شوهرم .... سعاد امیری / گیتا گرکانی

● **علوم انسانی (فلسفه، نقد، عرفان)**

ارسطوی بغداد .... محمدرضا فشاهی
این کتاب بی‌فایده است .... توماس مرتون / علیرضا تنکابنی
آیینِ جان .... دن میلمن / نیکی کهنمویی
چرا باید کلاسیک‌ها را خواند .... ایتالو کالوینو / آزیتا همپارتیان
دانشگاه زندگی .... مهدی بهادری‌نژاد
رازگشایی کیمیا گر .... ویچخ آیخلبرگر / ایلیا حریری
رویاها - سرشت رؤیاها .... کارل گوستاو یونگ / ابوالقاسم اسماعیل‌پور
ضمیر پنهان .... کارل گوستاو یونگ / ابوالقاسم اسماعیل‌پور
عطیهٔ برتر .... پائولوکوئلیو / آرش‌حجازی
کتاب راهنمای رزم‌آور نور .... پائولوکوئلیو / آرش حجازی

Pourquoi Lire Les Classiques

Italo Calvino

Azita Hempartian

Caravan Books
www.caravan.ir
Tehran 2005